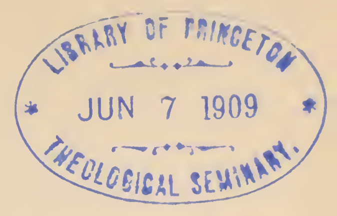

LEMCKE & BUECHNER
NEW YORK

Die Nach-Tridentinische Choral-Reform.

Erster Band.



Die Nach-Tridentinische

Choral-Reform zu Rom.

Ein Beitrag zur
Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts

von

P. Raphael Molitor,
Benediktiner der Beuroner Kongregation.

Erster Band.
Die Choral-Reform unter Gregor XIII.



Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig
(Constantin Sander)
1901.



Vorwort.

Der Plan zu der vorliegenden Geschichte war bereits vor mehreren Jahren während eines längeren Aufenthaltes in Italien gefasst. Im Begriffe die erforderlichen Materialien zu ergänzen, wurde der Verfasser im Winter 1899 durch die Kontroverse überrascht, welche Monsignore Carlo Respighi über die vielumstrittene Autorschaft Palestrinas an der Editio Medicaea neuerdings eröffnete. Selbstverständlich konnten die sich nun folgenden Publikationen der Fortsetzung meiner Studien nicht hinderlich sein, noch sah ich mich bisher veranlasst, in dem Streite Stellung zu nehmen. Doch behalte ich mir vor, einige Gedanken über Verlauf und Bedeutung der Kontroverse in einer besonderen Schrift näher auszuführen, wenn dies je angebracht erscheinen sollte.

Ein wiederholter Besuch in Florenz führte mich April 1900 auf die Nachlassenschaft der Medicäischen Druckerei und damit auf eine Reihe der wichtigsten Dokumente für die Geschichte der römischen Choralreform. Nachdem ich geraume Zeit zuvor weitere Dokumente aus dem Staatsarchiv zu Simancas erhalten, glaubte ich die nötigen Vorstudien soweit abgeschlossen, um die gewonnenen Resultate weiteren Kreisen mitteilen zu können.

Noch erübrigt mir an dieser Stelle allen jenen Herren meinen verbindlichsten Dank auszusprechen, durch deren wohlwollendes Entgegenkommen meine Arbeit irgendwie gefördert wurde. Vor allem schulde ich diesen Dank dem Herrn Grafen

Salis-Soglio, Legationssekretär bei der Königl. grossbrittanischen Gesandtschaft in Brüssel, durch dessen ausserordentliche Güte ich eine Kopie sämtlicher zu Simancas verwahrter auf die Choralreform bezüglicher Dokumente erhielt; sodann Herrn Santa-Maria, Archivar und Bibliothekar der Kgl. spanischen Botschaft beim Apostolischen Stuhle in Rom, der mir bei der Kopierung der daselbst erhaltenen Papiere in liebenswürdigster Weise an die Hand ging; Herrn P. Heribert Plenkers O.S.B. für manchen geleisteten Freundschaftsdienst; endlich den verehrten Herren Bibliotheksvorständen der Vatikana-Rom (P. Ehrle S.J.); des Liceo musicale-Bologna (Prof. Torchi); der musikalischen Abteilung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek; der Bibliotheca Angelica und Bibl. centrale in Rom; Bibl. nazionale und Archivio generale di Stato zu Florenz; Ambrosiana und Brera in Mailand; Marciana in Venedig; Universitätsbibliothek Strassburg und Basel u. a.

Beuron, Erzabtei St. Martin Fest. im. Conc. B. M. V.
den 8. Dezember 1900.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes.

Zur Einführung.

In den Jahren 1614—15 erschien in der Medicäischen Druckerei zu Rom ein Graduale Romanum, das, unter Musikern schlechthin Editio Medicaea genannt, den „auf Befehl Pauls V. reformierten Choral“ enthielt. Ein bescheidenes „cum permissu Superiorum“ legitimierte die Ausgabe.

Das war der Abschluss einer fast vierzig Jahre zuvor von Gregor XIII. eingeleiteten Choralreform, deren Ausführung, freilich mit zweimaliger mehrjähriger Unterbrechung von drei Päpsten angestrebt wurde.

Die Darstellung dieser Bemühungen bildet den Inhalt unserer Geschichte der Nach-Tridentinischen Choralreform zu Rom.

Von einigen interessanten Intermezzi abgesehen, bietet der äussere geschichtliche Verlauf dieser Reform wenig Bemerkenswertes; sie geht in dem gewöhnlichen Geleise des römischen Geschäftsganges, in welchem die Vorkommnisse sich heute wie gestern bewegen und ablösen: päpstliche Breven, Vota der zur Meinungsäusserung berufenen Sachverständigen, Entwürfe zu Bullen und Privilegien, dazwischen einige Protestschreiben und Denunziationen, endlich die verschiedenen aus tausend Rechtshändeln bekannten Wechselfälle eines langjährigen Prozesses: alles in Rom etwas Gewohntes, die Tagesordnung der höheren und niederen Verwaltungsorgane. Durch eine zweimalige Unterbrechung aufgehalten, zieht sich die Reform langsam durch drei klar von einander geschiedene Perioden, nicht ohne in den leitenden Gedanken und Zielen einer Änderung zu unterliegen. In dem ersten und zweiten Stadium blieb sie Papier und erst am Schlusse der dritten Periode trat sie mit einem Resultate vor die Welt: nur das Graduale war in gewissem Sinne voll-

endet. Paul V. hat es nicht approbiert. Raimondi, der geschäftstüchtige Leiter der Medicäischen Druckerei, war tot, seine Ausgabe wurde kaum beachtet.

Sowenig ausserordentlich diese Reform in ihrem historischen Verlaufe und ihrem Resultate erscheint, so beachtenswert wird sie durch die Tendenz, welche mit ihr zu realisieren versucht wurde. Durch sie gewinnen die einzelnen Ereignisse in der That Bedeutung für das Studium der Nach-Tridentinischen Liturgie, für die Geschichte des gregorianischen Chorals wie der Musik überhaupt, endlich für das Leben und Wirken des Meisters von Präneste, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Nach dem Tridentinum übte Rom auf die Liturgie der verschiedenen Länder und Diözesen einen Einfluss, wie nur selten in früheren Jahrhunderten. Die Zeit stand unter dem Zeichen kirchlich-disziplinärer Reformen. Kaum waren die grundlegenden Arbeiten zur Herausgabe des Breviers und Messbuches in der ewigen Stadt vollendet, als Gregor XIII. sein Breve an Palestrina erliess und ihn zur Leitung der Choralreform berief. Diese war somit, in welchem Sinne auch immer ihre Ausführung vom Papste ursprünglich geplant war, Sache des apostolischen Stuhles geworden, ein Umstand, der ihr eine Bedeutung weit über Rom und die italienische Halbinsel hinaus verleihen konnte. Welche Absichten mochten den Papst in Bezug auf die Gesamtkirche beseelen, als er sich zur Erneuerung der gregorianischen Melodien bewegen liess? Vielleicht dachte er nur daran, die neuen Bücher in Rom und den umliegenden Diözesen seines Kirchenstaates einzuführen; vielleicht trugen ihn seine Gedanken und Pläne weiter. Ungleich wichtiger noch als die Beantwortung dieser Frage ist die Untersuchung über Sinn und Umfang, welche Gregor XIII. einer Korrektur der Choralmelodien beilegte oder zugestand, und endlich über Gründe und Absichten, welche Klemens VIII., Paul V. bewogen, die Reformarbeiten wieder aufzunehmen.

Der Choral ist mit der Liturgie aufs innigste verbunden, ihr zugehörig durch Bestimmung und Geschichte. In den rituellen Büchern vererbt er sich von Geschlecht zu Geschlecht. Naturgemäss führte eine Neuordnung der priesterlichen Mess- und Stundengebete manche Änderungen in den Choralbüchern

herbei. Zeitlich fällt die römische Choralreform mit jenen Arbeiten zusammen, welche den apostolischen Stuhl von 1565 bis 1614 gerade auf liturgischem Gebiete beschäftigten. Gehört die Korrektur der Melodien mit in die Reihe dieser Reformen? Zumal in dem Missale von 1570 möchte man gerne das Band erkennen, das die Thätigkeit Palestrinas mit der Aufgabe der päpstlichen Kommissionen unter Pius V. und weiterhin mit den Interessen des allgemeinen Konzils verknüpft. Thatsächlich hat sich das Tridentinum in Sachen der Kirchenmusik nicht passiv verhalten, sondern positive Vorkehrungen zur Abhülfe gegen die herrschenden Übelstände getroffen. Es hat bestimmt, dass die Diözesanobern einzeln oder in Synoden versammelt, einschlägige Massregeln ergreifen sollten. Deren Thätigkeit, die einzige kirchenmusikalische Reform, welche als Tridentinische Reform, als in Geist und Willen des grossen Kirchenrates gelegen bezeichnet werden darf, gehört daher nebst einem Überblick über die Anstrengungen und Resultate der liturgischen Kommissionen unter Pius V. in den Rahmen unserer Geschichte.

Gregor XIII. und Palestrina — ein bedeutungsvolles Zusammentreffen. Der Papst und ein Meister, dem sich in seiner Kunst wenige zur Seite stellen können, vereinigten sich zur Choralreform. Doch was heisst Reform? — Restauration? Dann war dieser Entschluss eine Approbation der gregorianischen Melodien, wie eine höhere nicht leicht möglich war; — durchgreifende Umgestaltung, Gericht? Dann war über diese Melodien jener Zeit ein Urteil gesprochen, wie es bisher nicht erhört war. Untersagte der Papst den ferneren Gebrauch der herkömmlichen Choralgesänge beim Gottesdienste, so war diesen von nun an der Boden rechtlich entzogen, auf dem sie der Kirche herangewachsen. Und hatte der Choral wirklich aufgehört, die einem Kunstwerke unentbehrlichen Eigenschaften zu besitzen, so war sein Recht verwirkt, der „Gesang der Kirche" zu sein. Man konnte füglich die bunten Miniaturen aus den alten Büchern herausschneiden und die grossen Folioblätter unbekümmert dem Buchbinder zur freien Benutzung überlassen. Die Melodien und ihre vielbesungene Herrlichkeit waren ja historisch geworden und nur einige Reste von ihnen hatten als antiquierte Merkwürdigkeit noch ein zweifelhaftes Recht auf das Stillleben in Büchereien und Archiven, als Proben mensch-

licher Geschmacksverirrungen und Typen einer ausgestorbenen Spezies aus der Primär- oder Sekundärzeit christlich-kirchlicher Kunst.

Die römische Choralreform also ein Nachspiel der liturgisch-tridentinischen Reform? eine Krisis in der Geschichte des liturgischen Gesanges?

Bis in die Zeit des Tridentinums galt die herkömmliche Überlieferung als erstes Kriterium in Beurteilung und Pflege des gregorianischen Chorals, und noch in der grösseren Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde sie als solches fast ausnahmslos anerkannt. Die Melodien zu besitzen, welche frühere Geschlechter erbaut, war, wenn nicht immer der Glaube, so doch der Wunsch vieler. Dass der Bestand der überlieferten Gesänge einer Prüfung und teilweisen Ergänzung bedürfe, dies zu leugnen fiel niemandem bei. Im Gegenteil, man suchte erlittene Einbussen gut zu machen und eingeschlichene Fehler zu bessern, beides allerdings nach dem Masse der Erkenntnis und Leistungsfähigkeit dieser Zeit. Stereotype Choraldrucke und phonographische Platten — ein Mittel, das neuestens zur Vulgarisierung eines richtigen Choralvortrages versendet wird — waren damals noch nicht erfunden, ein vergleichendes Studium der Handschriften aber zum mindesten sehr erschwert. Deshalb konnte es der Kirche vorerst nicht beschieden sein, sich wieder in den vollen Besitz ihrer alten Melodien zu setzen; doch war man im allgemeinen redlich zu wahren bemüht, was die Tradition von dem Reichtume besserer Tage gerettet hatte.

Neben dem Herkömmlichen, Traditionellen, teilweise sogar im Gegensatze zu ihm suchte nun die römische Choralreform im gregorianischen Gesange Principien zur Geltung zu bringen, die ausserhalb seines Bereiches festgelegt, in ihm selbst sich nicht finden liessen. Schon in der ersten, mehr aber noch in der zweiten und dritten Periode der Reform erhoben Künstler das Postulat einer kunstgerechten Umarbeitung der Melodien. An Stelle des gewohnten Konservatismus trat die Kritik, aber nicht eine solche, die auf historischer Grundlage operierend Echtes von Unechtem schied, sondern die ästhetisierende, vom Geist einer neuzeitlichen Richtung geleitete. Bald sehen wir die Pietät gegen das Alte schwinden, erst nur allmählich, dann aber immer mehr und mehr, bis man schliesslich aus der Geringschätzung kein Hehl mehr macht, die man gegen das

Überlieferte und die Kunst des frühen Mittelalters hegt. So bildet die römische Choralreform einen Markstein in der Geschichte des gregorianischen Chorals und verbindet an der Grenzlinie zweier Zeitalter, eigentlich der beiden Hauptperioden der gregorianischen Tradition stehend, die mittelalterliche mit der neuzeitlichen Ära. Hier trennten sich die Wege des streng konservativen Traditionalismus und der leicht beweglichen Fortschrittspartei. Ihre Pfade verloren sich in weiter Ferne, ziellos. Indessen vollzog sich der Bruch mit dem Herkommen im Chorale nicht mit einem Male. Vorerst wollte die Reform nur vermitteln; noch fehlte ihr jene Schärfe, welche späteren ähnlichen Bestrebungen anhaftete. Palestrinas Arbeit wurde Jahre hindurch zurückgehalten, und selbst das Werk seiner Schüler gelangte nicht in der Form an die Öffentlichkeit, die ihm anfangs zugedacht war; der Reform war also in ihrem Vorstosse die Spitze abgebrochen. Dieser erste Versuch darf daher auch nicht für alle sogenannten Korrekturen am Chorale, welche im 17. und 18. Jahrhundert unter dem Namen Cantus politior auftauchten, verantwortlich gemacht werden. Immerhin bezeichnet er einen entscheidenden Wendepunkt: neue Grundsätze werden für den Choral massgebend in der Behandlung des Textes wie im Baue der Melodie; die ganze Anschauung über den gregorianischen Gesang ändert sich: nicht mehr die Tradition, sondern einzig das Verhältnis zur Kunst, zur dermaligen Auffassung von derselben ist in weiten Kreisen fortan massgebend. Die Verschmelzung verschiedener Principien in unmittelbarer Anwendung auf längst Bestehendes — ein eigenartiges Problem! Wer hat es erstmals aufgestellt? Und ist seine Lösung gelungen?

Die römische Choralreform also eine interessante Episode aus der Geschichte der künstlerischen Ideale, speziell auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine Krisis im Wettstreite zwischen der älteren und jüngeren Schule, ein Vorspiel zum Beginne der neuzeitlichen Musikgeschichte.

Ein Hauptträger des Reformgedankens ist Giovanni Pierluigi da Palestrina. Anfangs im Verein mit einem Kollegen und Freunde, dann allein übernahm er in päpstlichem Auftrage die Revision der Melodien. Fast ein Jahr widmete er der Bearbeitung des Graduale Kraft und Zeit. Die definitive Aus-

fertigung des Manuskriptes war eine der letzten Beschäftigungen, seine endliche Drucklegung eine der letzten Hoffnungen des hochbejahrten Meisters. Der Tod riss ihn mitten aus diesen Plänen.

Die römische Choralreform also eine Episode aus dem Leben des Princeps Musicae, ihre Geschichte ein Kapitel zu seiner Biographie.

So zeigt sich diese Reform als ein in mehrfacher Hinsicht bedeutsames Ereignis, das um der verschiedenen Faktoren willen, welche in ihr zusammen und gegeneinander wirkten, wohl eine monographische Darstellung verdient. Allerdings hat eine solche mit grossen und eigenartigen Schwierigkeiten zu kämpfen. Denn einerseits bleibt eine Reihe irrtümlicher Ansichten zu berichtigen, die bereits sich vielerorts eingebürgert haben und in musikhistorischen Schriften gang und gäbe geworden sind — andererseits fehlen für eine Darstellung unserer Geschichte im Lichte ihrer Zeit umfassende Vorarbeiten für einzelne weitverzweigte Fragen fast ganz.[1])

[1]) Nur der Anteil Palestrinas an der Choralreform ist in mehreren Schriften ausführlicher besprochen worden, so von Dr. Haberl („Gio. Pierluigi da Palestrina und das offizielle Graduale Romanum der editio Medicaea von 1614" als ausserordentliche Beilage zu Nr. 2 der Musica sacra 1894, Regensburg bei Fr. Pustet; auch separat und in italienischer und französischer Übersetzung); in jüngster Zeit von Monsignore Carlo Respighi in einem Artikel der spanischen Zeitschrift La ciudad de Dios, Revista religiosa cientifica y literaria; Madrid, 5 de Oct. de 1899, dann in seiner Broschüre „Giov. Pier. Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano" (VIII. 16 Seiten). Rom 1899 bei Desclée, Lefebvre & Cie., endlich in einem „Nuovo studio su Giov. Pier. Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano con Appendice di documenti" (VIII. 138 Seiten), Rom 1900 bei Desclée (letztere Schrift ist eine Umarbeitung der ersten Broschüre und zwar teilweise auf Grund m. kurzen Mitteilung „Zur Vorgeschichte der Medicaea" im Oktoberhefte der Römischen Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, XIII. Jahrgang, 1899 S. 365—373 (Rom, Campo santo; in Kommission bei Herder, Freiburg i. Br.). Beide Schriften des römischen Prälaten wenden sich hauptsächlich gegen die Resultate, welche Dr. Haberl 1894 in seiner erwähnten Beilage zur Mus. s. dargelegt hatte. Monsig. Respighi hat ohne Zweifel das Verdienst, die Ausführungen des angesehenen Musikhistorikers, die in der Öffentlichkeit ganz unwidersprochen geblieben waren, durch seine Kritik als nicht begründet zurückgewiesen, und ein für die Geschichte der Medicaea wichtiges Dokument erstmals einem weiteren Publikum bekannt gemacht zu haben, wodurch die Entstehung dieser reformierten Ausgabe in ein neues Licht gerückt wird. Dieser Umstand hat wohl mit der distinguierten Stellung des Verfassers und mit der Art und Weise seiner Darlegung berechtigtes Aufsehen erregt. Eine kurze Erwiderung auf die

Vielleicht die grösste Schwierigkeit, die es bei ihrer Darstellung zu überwinden galt, liegt im Charakter der Zeit und der Umstände, unter denen die Reform versucht wurde.

Das 16. Jahrhundert ist ein Ausgangspunkt weittragender geistiger Entwickelungen. Es sah die Anfänge der musikalischen Renaissance in Theorie und Praxis. Fast gleichzeitig damit erhob sich die katholische Gegenreformation, die Neuordnung der Liturgie ist ihr Werk. Rom stand an der Schwelle einer neuen Zeit. Man lebte in einer Periode grosser Hoffnungen und Enttäuschungen, entschiedener Prinzipien, unverhüllter Widersprüche, vermittelnder Ausgleiche. Vorzüge und Schwächen dieser Zeit finden wir in entsprechender Weise in der Geschichte der Musik wieder, sie beherrschen die Kirchenmusik und machen sich auch in der Choraltradition allmählich bemerkbar. Es erfordert daher umfangreiches Studium der damaligen Zustände, wenn wir die vielverschlungenen Fäden unserer Geschichte auflösen und ihnen im einzelnen folgen wollen. Zu dieser Schwierigkeit gesellten sich andere, welche dem Verfasser diesen ersten Versuch einer eingehenden Geschichte der römischen Choralreform erschwerten; vor allem die Beschaffung eines genügenden Quellenmaterials nicht nur für die Schilderung der Vorgänge in Rom, sondern auch für die Behandlung der allgemeinen musikgeschichtlichen Fragen über die Choraltheorie, den Choralnotendruck, die Art und Weise der Textbehandlung, über den Stand der kirchlichen Chöre und dergleichen mehr. Aber gerade die letzteren Fragen entscheiden in ihrer Antwort über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Nach-Tridentinischen Choralreform. Die Resultate, welche der Verfasser in dieser Beziehung mitteilen konnte, erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, dürften aber genügen, dem Leser ein in den wesentlichen Zügen richtiges Bild über die kirchenmusikalischen Zustände Italiens im 16. Jahrhundert, soweit sie auf die genannte Reform Einfluss geübt haben, zu entwerfen.

Im allgemeinen konnten sich diese Angaben auf italienische Verhältnisse beschränken. Nur hin und wieder kommt die Sprache auf Spanien, Frankreich, Deutschland, wo dies wie z. B. im

Broschüre vom November 1899 brachte Ende März 1900 das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1900, S. 165—179 (italienisch separat als „Contribuito alla Storia del Graduale ufficiale“, VIII, 36 Seiten; bei Pustet, Regensburg-Rom) zugleich mit einer Besprechung des Artikels der Römischen Quartalschrift

Kapitel über die Partikularsynoden geboten oder wie in anderen Fällen von grösserem Interesse war. Immer und in allem die Choralfrage in nicht-italienischen Ländern zu berücksichtigen, hätte den Umfang des Buches ums Doppelte erweitert, ohne dass für die Darstellung neue Gesichtspunkte von besonderer Wichtigkeit wären gewonnen worden. Denn abgesehen davon, dass die römische Reform ihre eigentliche Veranlassung in italienischen und näherhin römischen Kreisen erhielt und wenigstens in ihrer Entstehung ohne Kontakt mit dem Auslande war, bieten die Verhältnisse der einzelnen Länder wenig verschiedenes. Theorie und Praxis hielten sich überall so ziemlich auf gleichen Bahnen; entschiedene Divergenzen zeigen sich erst nach oder in der Zeit der in den einzelnen Ländern sich folgenden Reformversuche. Anderes hat mehr lokales Interesse und möge recht bald durch eigene Monographien erledigt werden.

Das erste Kapitel über die liturgischen Reformen unter Pius V. wurde etwas ausführlicher gehalten, als mancher Leser vielleicht erwartet haben mag. Es geschah dies aus dem Grunde, weil die rein liturgischen Arbeiten P. Bäumers O. S. B., Schmids, Chevaliers, auf denen die erste Hälfte des Kapitels zum Teile beruht, im Kreise der Leser, denen unsere Geschichte gewidmet ist, nicht allgemein bekannt sind, andererseits aber weil die Tendenz dieser liturgischen Reformen, Mittel und Wege ihrer Ausführung wie ihr Resultat für das Verständnis der Choralreform von Wert sind.

Um dem Leser, wo es immer anging, einen unmittelbaren Einblick in die Quellen zu gewähren, denen unsere Darstellung folgt, wurden die Texte in sinngetreuer Übersetzung in die Ausführungen miteingeflochten, und bei wichtigen Stellen der Wortlaut des Originals beigefügt. Auf diese Weise vermag sich ein jeder sein eigenes Urteil zu bilden.

Der vorliegende erste Teil umfasst nur die erste Periode der römischen Choralreform; sie beginnt und endigt unter dem Pontifikate Gregors XIII. Die weiteren Ereignisse unter Klemens VIII. und Paul V. sollen nach den Materialien des Archivio generale di Stato zu Florenz und dem spanischen Staatsarchive zu Simancas in einem folgenden Bande zur Darstellung kommen.

Nach dem Tridentinum.

1. Liturgische Reformen unter Pius V.

Das Missale von 1570: Abschluss der Tridentinisch-liturgischen Reform; Aufgabe der mit Herausgabe des Missale betrauten päpstlichen Kommission; Sirleto und sein Programm von 1563. — Humanistische Pläne bezüglich der Liturgie: Zaccaria Ferreris Hymnen; das Breviarium des Quignonez. — Resultat und Tendenz der päpstlichen Reformen. — Päpstliche Bestimmungen über Kirchenmusik: Privilegien für Spanien, Polen. — Unter Pius V. keine Choralreform. Das Tridentinum und die Kirchenmusik. Die päpstliche Kommission von 1564.

Mit dem Erscheinen des Missale Romanum von 1570 gelangte in der ewigen Stadt ein Werk zur glücklichen Vollendung, das einst auf dem Konzile von Trient Gegenstand eingehender Besprechungen gewesen, dessen Ausführung aber die Synode unter dem Drucke der obwaltenden Verhältnisse der Fürsorge des päpstlichen Stuhles hatte überlassen müssen: die Neuordnung der abendländischen Liturgie. In kaum fünf Jahren war es somit gelungen, einen wichtigen Wunsch der allgemeinen Synode im wesentlichen und der Hauptsache nach zu erfüllen. Die beiden Codices der katholischen Liturgie, Brevier und Missale, hatten eine umfassende Reform erfahren und konnten nun in ihrer neu gewonnenen Fassung als Früchte angestrengtester Arbeit der Kirche übergeben werden.

Pius V. und schon sein Vorgänger Pius IV. hatten nichts versäumt, um die übernommene Aufgabe einer befriedigenden und raschen Erledigung entgegenzuführen. Was immer eine Förderung und Beschleunigung der Reform versprach, wurde versucht. Die tüchtigsten Gelehrten berief der Papst in die von ihm gebildeten Kommissionen und betraute sie mit den ausgedehnten Vorarbeiten. Zu Studien und Vergleichen bot die

Bibliothek der vatikanischen Basilika reiches Material, ihre Schätze wurden durch Bezüge von auswärts vermehrt, weiteren Rat erholte man sich in den liturgischen Schriften älterer Autoren. Der Kirche Gottes zieme Einmütigkeit in ihren Gebeten, und Eintracht in den Riten ihres heiligen Opfers, sagte der Papst in der Bulle „Quo primum tempore“ vom 14. Juli 1570.[1]) Dieser Einigung auf einem hervorragenden Gebiete der kirchlichen Disziplin in entsprechender Weise und auf Grund wohlgeordneter Verhältnisse ein dauerndes Band zu verleihen, war das Ziel seiner liturgischen Reformen, die Rückkehr zur älteren Tradition der Weg, auf welchem er zu demselben gelangen wollte.

Die Aufgabe, welche den päpstlichen Kommissionen oblag, konnte nach der Intention des Papstes unmöglich darin bestehen, eine neue Messordnung zu schaffen oder ein neues Brevier in die Welt zu setzen. Aus dem Alten wählte man das Bestbewährte als kostbarsten und lebenskräftigsten Bestandteil der „neuen“ Liturgie. Es galt ja nicht einem verdorrten Baume junges Leben künstlich aufzupfropfen, der alte, unverdorbene Stamm brauchte nur der Bürde und Überwucherung der vielverschlungenen, laubreichen Schmarotzergewächse entkleidet zu werden. Unter all diesen Zuthaten verborgen trug er genug Lebenssaft in sich, um Blüten und Früchte zu zeitigen. Auch manch wilder Trieb, der aus ihm hervorgeschossen, musste beschnitten werden und seine Entfernung den Grundstock erhalten und fruchtbarer machen.

Im Laufe der Jahrhunderte hatten christliche Poesie und ein tieffrommes, sinniges Gemüt manche Perle in das reiche Gewand der Liturgie miteinverwoben. Aber zu dem echten Geschmeide gesellten sich nach und nach minderwertige Beigaben, eine drückende Überladung wurde bemerkbar, und verdunkelte oft genug den Glanz der einfachen und inhaltlich bedeutungsvollsten Ceremonien. Natürlich schwand dabei die gegenseitige Übereinstimmung der verschiedenen Kirchen bezüglich der einzelnen Kultformen in ungebührlicher Weise, entbehrten doch mehrere Diözesen selbst einer für ihren engeren Verband allgemein gültigen Liturgie.

---

[1]) Die Bulle Quo primum ist jedem späteren römischen Missale vorgedruckt; ihr ist die obige Darstellung in ihren einzelnen Angaben gefolgt.

Mit dem Emporkommen des Humanismus in kirchlichen Kreisen und mehr noch unter dem Drucke der religiös-politischen Wirren zu Anfang des 16. Jahrhunderts musste diese überreiche Produktivität erlahmen. Eine Gegenströmung versuchte sich seither mit den verschiedensten Reformen, sie liefen mitunter auf die radikalsten Kürzungen hinaus. Ein Beispiel dieser übereilten Eingriffe bildet das Breviarium sanctae crucis von Quignonez; seine knappe Form verlockte viele, „bei ihm Zuflucht zu suchen". [1]) Der immer weiter um sich greifenden Unordnung zu steuern, nahmen die einzelnen Bischöfe die Sache in die Hand, ohne jedoch sich zu gemeinsamem Vorgehen zu verständigen. Jede Diözese wollte sich selbst helfen und die Folge dieser Reformen war eine noch grössere Verschiedenheit in den Riten, beim Klerus aber teilweise eine beklagenswerte Unsicherheit und Unkenntnis in allem, was die Liturgie betraf. [2])

Mittel und Wege zur Ausführung einer Revision der liturgischen Bücher waren durch den Vorgang des Trienter Konzils auf anderen Gebieten klar bezeichnet. Die katholische Gegenreformation zielte auf eine Wiederherstellung und Befestigung des Alt-Überlieferten in Glaube und Sitte. Mit der Rückkehr zum Ernste und der ergreifenden Einfachheit der älteren christlichen Jahrhunderte hoffte man auch für die Liturgie das wirksamste Heilmittel gegen eingerissene Schäden, eine sichere Grundlage für eine gesunde Erhaltung und Weiterentwicklung zu gewinnen.

„Das Bestehende unter Berücksichtigung der veränderten Zeitumstände soviel als möglich auf seine ursprüngliche Gestalt zurückzuführen" war demnach die Aufgabe, welche sich die päpstliche Kommission bei Herausgabe des „neuen" Breviers gestellt hatte. Ihr Präsident, Kardinal Sirleto, betonte wiederholt, dass kein neues Werk zu schaffen, sondern nur das von den Vorfahren aufgeführte zu restaurieren, auszubessern und zu adaptieren sei. Durch vergleichendes Studium der alten Breviere sei die Ausgabe von 1568 hergestellt, die Thätigkeit der Kommission möge daher als Korrektur, nicht aber als Kompilation gelten und bezeichnet werden. [3])

---

[1]) Pius V. Quod a nobis. Einführungsbulle des Breviers v. 9. Juli 1568.

[2]) l. c. Hinc illa tam multis in locis divini cultus perturbatio: hinc summa in Clero ignoratio caeremoniarum ac rituum Ecclesiasticorum.

[3]) P. Bäumer O.S.B., Gesch. d. Breviers. Freiburg 1895. Herder'sche

Dieselben Grundsätze hatte Sirleto schon 1563 als Protonotar unter den Vorbereitungsarbeiten für das neue Missale vertreten. „Ich glaube," so schreibt er in einem Briefe vom 23. Oktober 1563 von Rom aus an einen Prälaten, der in dieser Angelegenheit seinen Rat erbeten, „dass es in erster Linie Not thut, alle Neuerungen auszuscheiden, so aber, dass man nicht Neues dafür aufnimmt. Denn manche haben gerade in der Absicht einige Neuerungen zu bessern, nur ihre eigenen Erfindungen eingeführt." Dem Protonotar schwebte St. Hieronymus, „dieser grosse Reformator des Psalters", als Muster vor Augen. Dieser Heilige „hatte sich zur Pflicht gemacht, sein Werk mit solcher Umsicht und Zurückhaltung auszuführen, dass nicht allzuviele Änderungen im Texte die Leser in Verwirrung brächten". Die Überzahl der Mess-Präfationen wünscht Sirleto auf ein bescheidenes Mass beschränkt zu sehen, nur 10 sollten bestehen bleiben, das sei die seit Alters überlieferte Zahl. Nächstdem sei für eine passende Anordnung des Missale Sorge zu tragen. „Vor allem aber muss," so fährt das Schreiben fort, „die Gewinnsucht jener gezügelt werden, welche, um ihre Bücher leichter an den Mann zu bringen, immerfort neue Zusätze ersinnen, um Käufer zu finden." [1]) Ferner hält der Protonotar dafür, dass zu weitgehenden Sonderheiten eine Grenze gesetzt werden müsse. Die Missalien wichen sehr von einander ab. Dass „in einer Kirche diese, in einer andern jene Sequenz gebetet; hier dieses, dort ein anderes Evangelium gesungen wurde, war durchaus keine Unmöglichkeit", sogar in ein und derselben Kirche kamen, wie Sirleto berichtet, derartige Verschiedenheiten vor; er erinnert dagegen an das Beispiel Innocenz' III. „Wie ein Gott und ein Glaube, so sollten gleichsam aus einem Munde Orient und Occident Gott loben und preisen". Und früher schon hatte ein Gregor VII. für diese Ideale gekämpft. Daher seine Bemühungen,

---

Verlagsbuchhandlung. S. 427, 428. Vergl. Vaticana: cod. Ottob. 6171, F. 15 und Monsignore Respighi, Nuovo studio, S. 15. Ähnlich Lämmer: De Martyrologio Rom. Parergon hist. crit. Ratisb. 1578. S. 18, XIII. über die Aufgabe der päpstlichen Kommission unter Gregor XIII.: „non novum conscribendi Martyrolog. sed vetus ex veteribus exemplaribus restituendi".

[1]) Es wäre ein Leichtes, diese Bemerkung Sirletos mit einer Reihe von Belegen zu illustrieren. Diese Zusätze dienten, ebenso wie Korrekturen und Emendationen, nicht selten der unverblümtesten Reklame, die mit dem stereotypen „ :ditis insuper" und dem „emendatum, castigatum, diligentissime revisum et correctum etc." auf Titel- und Schlussblatt sich breit machte.

die spanischen Kirchen für die römische Liturgie zu gewinnen und seine mahnende Bitte an König Alfons, nicht der Kirche von Toledo, sondern Rom sich anzuschliessen. „Sorge dafür,“ schrieb derselbe Papst an den spanischen Bischof Simeon, „sorge dafür, dass die römische Liturgie in ganz Spanien, in Gallien und wo immer es in deiner Macht steht, befolgt werde.“ Indes wusste Sirleto sehr wohl, dass das christliche Altertum, dessen wunderbare Liturgie er zu erhalten strebte und dessen geistige Jugendfrische ihn mit Bewunderung erfüllte, eine mechanische, äussere und absolute Uniformität nicht kannte; er wusste auch, dass manche liturgische Sonderheiten, welche die römische Kirche nicht besass, anderswo seit Jahrhunderten in Übung waren, und verhehlte sich nicht, dass die Liturgie in dieser oder jener Form ihrer äusseren, sinnfälligen Verwirklichung und die einzelnen Formen ihres Vollzugs nicht in allweg zu den wesentlichen Gütern der christlichen Religion zu zählen sind. Partikuläre Gewohnheiten, denen ein gesunder Kern inne war, konnten demnach in ihrem Rechte bestehen und wurden schicklicherweise in ihrem legalen Bestande belassen, wenn eine langjährige Übung sie dem Volke vertraut und beliebt gemacht hatte, oder wenn sie mit päpstlicher Genehmigung eingeführt oder durch zeitweilige und lokale Bedürfnisse irgendwelcher Art gewissermassen zur Notwendigkeit geworden waren. Sirleto erkannte dies und war bereit, für diese Gewohnheiten seine Stimme einzulegen. Er denkt in seinem erwähnten Briefe zunächst an die religiösen Orden. Ausdrücklich erwähnt er die Privilegien der Dominikaner und jene des Klosters Monte Cassino. Was die liturgische Sprache betreffe, so habe Innocenz IV. gewissen Ländern den Gebrauch des Slavischen gestattet. Sirleto schliesst sein interessantes Schreiben mit dem Satze: „Mir scheint, dass man sich in Fragen dieser Art wohl daran halten müsse, keine Bestimmung zu erlassen, welche soviele an Ordensgenossenschaften gemachte Zusicherungen aufhebt, und dies um so mehr, da diese Eigenheiten keine wesentlichen Punkte berühren.“ [1])

Die Ausgabe von 1570 lässt keinen Zweifel mehr darüber

[1]) Vatican. cod. 7021 S. 41 ff. S. 46: Mi pare che si debba considerare circa questa partita di non fare constitutione alcuna, laquale distruggiesse tante dispense fatte a religioni, et massime che le mutationi loro non sono nelle cose essentiali.

bestehen, dass die Gedanken des Protonotars Beifall gefunden. „Die Norm und der Gebrauch der Väter" war und blieb der entscheidende Massstab für die liturgischen Arbeiten der römischen Behörden.[1])

Die Vorwürfe, welche man früher in humanistischen Kreisen gegen die herkömmlichen Formen der Liturgie, vor allem aber gegen „die barbarische und ungehobelte Sprache" des Breviers und Missale erhoben hatte, waren durch eine so entschiedene Hervorkehrung des Traditionellen als Prinzip nun allerdings zurückgewiesen und wie die bisweilen recht radikalen liturgischen „Reformen" gerichtet. „Das Ideal eines Breviers für diese elegantissimi et politissimi homines war ein in ciceronianischer Latinität abgefasstes Offiziumsbuch" gewesen, „dessen Hymnen möglichst wie horazische Oden klangen. Hatte man doch die Gebete um Sündenvergebung als ein superosque manesque placare und die ewige Zeugung des Logos als Minerva Jovis capite orta bezeichnet ... In einem solchen Brevier hätten

---

[1]) Pius V. „Quod a nobis." Schon Paul IV. habe das Brevier ad pristinum morem et institutum zurückführen wollen. Die Approbation wurde dem neuen Breviere erteilt cum intelligeremus eos (die Kommissionsmitglieder) in rei confectione ab antiquis Breviariis nobilium Urbis Ecclesiarum ac nostrae Vaticanae Bibliothecae non discessisse, gravesque praeterea aliquot eo in genere scriptores secutos esse, ac deinde remotis iis, quae aliena et incerta essent, de summa veteris divini Officii nihil omisisse.

Clem. VIII. „Ex quo in Ecclesia" über das Pontificale Romanum (10. Febr. 1596): „servata antiquitus auctoritate". Von den Choralmelodien des Pontifikale wird im zweiten Bande noch die Rede sein.

Clem. VIII. „Cum sanctissimum" über das Missale Rom. (7. Juli 1604.) Pius Papa V. Missale Rom. ex decreto sacri Conc. Trid. ad veterem et emendatiorem normam restitui, Romaeque imprimi curavit. — ... omnibus in rebus ac praecipue in sacris Ecclesiae ritibus, optimam eamque veterem normam studemus tueri et conservare. — ... veteribus Missalibus, aliisque praeterea libris, qui ad eam rem opportune videbantur, accurate perquisitis, et diligenter inspectis, Missale Romanum suae integritati restituere. — ... factum est, ut nonnulla ex diligenti librorum antiquorum collatione in meliorem formam redacta, et in regulis et rubricis aliqua uberius et clarius expressa sint, quae tamen ex illorum principiis et fundamentis quasi deducta, illorum sensum imitari potius et supplere, quam aliquid novi afferre videbantur.

Paulus V. „Apostolicae sedi" über das Rituale Rom. (17. Juni 1614): variisque praesertim antiquis, et quae circumferuntur, Ritualibus consultis.

Urban. VIII. „Si quid est" über das Missale Rom. (2. Sept. 1634): rubricae, quae sensim ab usu rituque vetere degeneraverant, in pristinum restitutae u. s. w.

füglich Plato und Homer, Virgil, Cicero und Seneca neben den Kirchenvätern und apostolischen Briefen Platz finden müssen. Denn der Hauptzweck war, wie sich Bembo einmal ausdrückt, zu entfernen maculam illam iam per tot saecula illi hominum generi (nämlich Priestern und Ordensleuten) inustam, quod scribendi non calleat elegantiam, und dafür wieder herzustellen den stylus quo meliora nitebant saecula. Demzufolge hatten bereits einige Mitglieder des höhern und niedern Klerus, um „ihren feinern Geschmack nicht zu verderben", begonnen, das Offizium griechisch, die Psalmen und anderes hebräisch zu beten."[1]) Inmitten dieser Bestrebungen vertrat Quignonez mit seinem Breviarium Romanum ex Sacra potissimum Scriptura et probatis Sanctorum historiis collectum et concinatum (Rom 1535)[2]) noch eine gemässigte, vermittelnde Richtung — soweit schon hatten die Ideen sich von der altkirchlichen Auffassung der Liturgie entfernt. Quignonez konnte sogar behaupten, kein neues Brevier geschaffen, sondern nur „die forma antiqua oder vetus sanctorum patrum et conciliorum antiquorum" wieder aufgefunden zu haben. Man sieht, welche Deutung man dem Worte „Reform" im 16. Jahrhundert zu geben im stande war, und wie sehr man sich geneigt zeigte, mit derartigen „Reformen" dem „feineren Geschmacke" humanisierender Kreise Opfer zu bringen.

Einer ähnlichen Prozedur hatte man in Rom ein Dezennium vor Erscheinen des Breviers des Quignonez die liturgischen Hymnen unterzogen. Die Verse eines Ambrosius und Prudentius waren in Misskredit gekommen, da ihre Barbarismen bei einzelnen „gebildeten" Poeten lebhafte Bedenken erregten. Zaccaria Ferreri erhielt von Leo X. den Auftrag zu einer Korrektur des ursprünglichen Textes. Unter Clemens VII. erschienen die Hymnen in purgierter Fassung (1525). Das Werk trug den Titel: Hymni novi ecclesiastici iuxta veram metri et latinitatis normam.[3]) Die päpstliche Approbation ge-

---

[1]) P. Bäumer, l. c. S. 384.

[2]) Über dieses Brevier vergleiche man P. Bäumer, l. c. S. 392 ff. und Batiffol, Histoire du bréviaire romain. 1893. S. 222 ff.

[3]) Zachariae Ferrerii Vicentini, Pont. Gardien. Hymni novi eccl. iuxta veram metri et latinitatis normam a beatiss. P. Clem. VII. ut in divinis quisque eis uti possit approbati ... Sanctum ac necessarium opus. Vergl. Chevalier, Poésie liturg. traditionelle. XLIII. P. Bäumer, l. c. S. 386—390 u. im Kirchen-

stattete dem Klerus den fakultativen Gebrauch im kanonischen Offizium.[1]) Die Hymnen sollten endlich „dem Metrum gerecht geworden, durch ihren Gehalt und ihre Latinität eine hervorragende Leistung, den Gläubigen, vor allem aber gebildeten Priestern zur geistlichen Erquickung gereichen". Der Erfolg blieb indes weit hinter diesen Erwartungen zurück. Niemand wollte sich der Elaborate Ferreris bedienen. Die Absicht des Herausgebers, die Hymnen, welche „von einer reinen Latinität und dem Metrum abweichen", „in eine bessere Form zu bringen und in richtigem Versmasse und fehlerloser Latinität mit Ausschluss aller Barbarismen"[2]) neu zu redigieren und in das Offizium einzuführen, fand keinen Beifall. Wenn Ferreri glaubte, dass ein gebildeter Kleriker die alte Version nicht lesen oder singen könne, es sei denn mit einem höhnischen Lächeln auf den Lippen[3]), gab er sich doch einer Täuschung hin. Er

---

Lex. v. Wetzer u. Welte, Freiburg 1889, Bd. 6. Artikel „Hymnus". Batiffol, l. c. S. 216 ff.

[1]) Datiert 30. Nov. 1523. Die Hymnen werden darin genannt: „congruentes veris metris, sensibus ac latinitate perspicuos pro suo et fidelium peritorumque praecipue sacerdotum solatio spirituali". Chevalier bemerkt dazu: Merati affirme, que personne n'en usa jamais. Ferreri war übrigens nicht der erste, der von einer barbaries in den Hymnen sprach und eine Korrektur derselben unternahm. Vergl. Chevalier, l. c. XL ff.

[2]) Ferreri in s. Widmung: Leo X. . . . quum esset rei ecclesiasticae studiosissimus et ea quae humanas litteras callebat sagacitate, odas sive hymnos, quibus in Dei Maximi laudes quotidie utimur, a vera latinitate et metro aberrare perpenderet, adjecit animum, ut vel in melius reformarentur, vel juxta rectam mensuram et latinitatem, exclusa barbarie, de novo excuderentur.

[3]) qui bona latinitate praediti sunt sacerdotes, dum barbaris vocibus Deum laudare coguntur, in risum provocati sacra saepenumero contemnunt. Ähnlich das beigefügte Gutachten M. Becichemi's von der Akademie zu Padua: Vides, mi lector, quos passim canunt in templis hymnos, uti sunt omnes fere mendosi, inepti, barbarie referti, nullaque pedum ratione, nulla syllabarum mensu compositi, ut ad risum eruditos concitent et ad contemptum ecclesiastici ritus vel litteratos sacerdotes inducant. Litteratos dixi: nam ceteri, qui sunt sacri patrimonii heluones, sine scientia, sine sapientia, satis habent ut dracones stare juxta arcam Domini. Die Nachwelt urteilte milder. Vergl. Batiffol, l. c. S. 219. Ende des 16. Jahrhunderts scheute man sich nicht, wieder Hymnen zu dichten „poco o niente curandosi della lunghezza o brevità delle sillabe" (Razzi 1587) und in den Hymnen des Arias Montanus (1589) fand man weder „latinitatem nec poeticum leporem et numerum aut stylum et elegantiam", ohne mit dieser Entdeckung viel Aufsehens zu machen. Die Korrektur der liturg. Hymnen unter Urban VIII. wird mit der letzten Periode unserer Choralgeschichte

unterschätzte den tieffrommen Gehalt, welcher in der einfachen, oft naiven Form geboten doppelt erfrischend auf Geist und Gemüt wirkte, und beging dabei den Fehler, die Gesinnung eines gewissen engbegrenzten Kreises schlechterdings auf den Gesamtklerus oder wenigstens die gebildeteren Stände desselben zu übertragen. Bei den späteren Arbeiten für das Brevier wurde die Ausgabe Ferreris einfach übergangen und fiel bald der Vergessenheit anheim. Doch war mit diesem Reformversuche eine Art Präzedenzfall geschaffen. Die geistige Richtung, welche noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom und am päpstlichen Hofe die herrschende war und erst unter Paul IV. entschiedener verlassen wurde, spiegelt sich darin. Ihr Bild hat bei der Nachwelt wenig Anklang, teilweise sogar eine strenge Kritik und vielen Tadel gefunden.

Besseren Erfolges hatte sich Quignonez zu erfreuen, sein Breviarium erlebte innerhalb 17 Monaten wenigstens acht Auflagen. „Ein Teil des Klerus begrüsste das neue Offizium als die ersehnte Befreiung von einer drückenden Last, ein anderer erblickte darin den ersten Schritt glücklicher Reformbestrebungen, während ein dritter es für eine unerhörte Neuerung, einen unerträglichen Bruch mit der liturgischen Tradition hielt und nach Kräften die Annahme einer solchen Abnormität zu hintertreiben suchte.“ Die Sorbonne fürchtete, dass man nach diesem Anfange bald zu Änderungen des Missale und des Ritus der Sakramentenspendung schreiten werde; es sei vorherzusehen, dass Kathedral- und Kollegiatkirchen, die zur Annahme des neuen Breviers nicht berechtigt seien, zum Schaden für den Chordienst nach dem Buche greifen würden. Die befürchtete Folge blieb in der That nicht aus. „Schon habe man begonnen, das feierliche Singen des Offiziums im Chore durch einfache Rezitation zu ersetzen; die Erlaubnis, privatim das neue Brevier zu beten, werde vielen ein Anlass sein, im Chore ganz zu verstummen. Gewöhne sich aber der Klerus an Privatrezitation, so verlerne er das alte Brevier und werde unfähig zum Chorgebet und öffentlichen Gottesdienst.“ Die ungünstigen Rückwirkungen der Reform des Quignonez auf das Chorleben waren

---

zu besprechen sein. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die Versuche einer Umdichtung dieser Hymnen eine interessante Parallele zum Streit über die musikalische Textbehandlung im 16. Jahrhundert bilden.

so allgemein, dass Johannes de Arce aus Palentia in seiner Kritik über das neue Brevier behaupten konnte, überall störe es den Chordienst, unterdrücke ihn oder ändere seine Traditionen. In Lyon habe man schon Missalien nach diesem Brevier umgearbeitet. In Spanien fand das Buch teilweise gute Aufnahme, aber fast überall stiess es auf Widerstand seitens gutgesinnter, ruhigdenkender Personen. Selbst das Volk empfand die Neuerung mit Verdruss. In manchen Diözesen kam es zu Spaltungen unter dem Klerus, zu Streit und Hader selbst in der Kirche.

Trotz energischen Widerspruches griff die Verbreitung des neuen Breviers rasch um sich; nicht wenige Bischöfe gestalteten ihre Diözesanbreviere nach Quignonez um. Was dieser und sie alle mit ihren Änderungen anstrebten, war zunächst eine Erleichterung und Kürzung des täglichen Stundengebetes für den Chor und den einzelnen Kleriker, dann aber besonders eine gründliche Beseitigung der „altmodischen" Form und Anlage des bisher gebräuchlichen Offizium. Die Barbarismen der Sprache sollten vor allem eliminiert und der Inhalt der Vitae Sanctorum kritisch geprüft und gesäubert werden, alles was an den alten Chordienst erinnerte und dem gemeinsamen Wechselgebete seine Entstehung oder Gestalt verdankte, wollte man im Breviere des privatim betenden Priesters ausscheiden. Idee und Prinzip des Chorgebetes traten zurück, die private Rezitation betrachtete man allmählich als das gewöhnliche; dass auch der einzelne Priester nomine Ecclesiae zu Verrichtung seines Offizium gehalten sei und im geistigen Verbande mit seiner Kirche und tausenden seiner Standesgenossen dasselbe persolviere, daran dachte man nicht; die altkirchliche Auffassung fing an, einem praktischen Realismus das Feld zu räumen. Wie sollte sich die allgemeine Kirchenversammlung in Trient dazu stellen? Paul III. hatte das neue Brevier nur Weltpriestern gestattet, welche gelehrten Studien oblagen oder sonst wichtiger Arbeiten wegen beim Papste um Erlaubnis zum Gebrauche desselben nachsuchten. Aber in kurzer Zeit war diese Schranke gefallen. Wie sollte sich Pius V. entscheiden? und welche Tendenz sollte man der offiziellen Reform geben? Eine wichtige Frage in der That, und wenn man sie in Rom, wie wir gesehen, damit beantwortete, dass man sich mit aller Entschiedenheit auf den Standpunkt der altkirchlichen Tradition stellte, so geschah dies gewiss nicht, weil die neuen Ideen und die Postulate eines

schwärmerischen und doch wiederum real naturalistisch denkenden Humanismus in Rom unbekannt geblieben. Zählte doch Quignonez gerade in Rom nicht wenige Anhänger, und hatte doch Rom Ferreris Hymnen und einige Jahre später das neue Brevier gebilligt. So hatte das Programm der radikalen Reformpartei und ihre ersten Versuche nur dazu gedient, dass man in den höchsten kirchlichen Kreisen sich wieder auf die Vorzüge der traditionellen Offizien besann und mit wachsendem Verständnis der altchristlichen Liturgie der masslosen und spöttelnden Kritik der neuen Zeit energisch und bewusst entgegentrat. Es lag nun klar vor aller Augen, wohin der Versuch einer Modernisierung des Choroffizium führte, welche Folgen indiskrete Kürzungen nach sich zogen, welche Früchte der Klassizismus zeitigte, wenn er in der Liturgie freien Einzug halten durfte. Quignonez' Brevier war ja nur ein bescheidener, schüchterner Vorstoss. Was sollte werden, wenn derartigen „Reformen" Thür und Thor geöffnet blieb?

Es bedurfte eines grossen Vertrauens in die Lebenskraft der alten Liturgie, um in ihrer Restauration eine allgemein befriedigende Lösung der zahlreichen Fragen und Schwierigkeiten einer Reform der beiden liturgischen Codices: des Breviers und Missale zu erhoffen. Ausserordentliche Anforderungen wurden mit dieser Aufgabe an die Mitglieder der päpstlichen Kommissionen gestellt. Von dem Fleisse, der in Beratung und Ausarbeitung der Reformen aufgewendet wurde, zeugen heute noch zahlreiche Entwürfe und Gutachten, welche in den römischen Bibliotheken erhalten sind.

Das Resultat dieser Studien wurde indes in der Form, wie es in den Ausgaben von 1568 und 1570 niedergelegt ist, in Rom selbst nicht als allseitig befriedigend angesehen. Bald fühlte man das Bedürfnis, manches zu verbessern und den Wünschen, welche von auswärts bekannt gegeben wurden, mehr Rechnung zu tragen. Gesualdo erliess ein Rundschreiben an die Nunzien mit der Aufforderung, durch Gelehrte, Bischöfe und andere Prälaten Vorschläge zur Revision der beiden Bücher einzuholen. Die Vota liefen 1588 in Rom ein. Bemerkenswert ist der Freimut, mit welchem die Wünsche vorgetragen wurden. In Rom und auswärts liess man sich dabei von der richtigen Erkenntnis leiten, dass ein Werk von solcher Wichtigkeit, wie die Regelung der Liturgie, nur dann festen Bestand haben

werde, wenn die Bedürfnisse der verschiedenen Länder, sei es durch positive Massnahmen, sei es in andern Punkten durch Gewährleistung einer gewissen Freiheit entsprechend Berücksichtigung gefunden.

Mit der Herausgabe des Messbuches nahm, wie oben schon bemerkt wurde, die liturgische Reform, soweit sie vom Tridentinum dem päpstlichen Stuhle übertragen war, ihr Ende. Die praktische Durchführung war Sache des Diözesanbischofes und der Partikularsynoden. Weitere dieses Gebiet berührende Arbeiten unter Gregor XIII. haben für den innern Ausbau und die eigentliche Geschichte der liturgischen Einrichtungen weniger Bedeutung, wenngleich, wie bei der Reform des Kalenders, die Anregung hiezu von dem allgemeinen Konzile ausgegangen war; andere Reformen wurden in Rom aus eigenem Antriebe unternommen.

Die in der zweiten Revision des Missale gut befundenen Änderungen und Zusätze sind hier nicht von Belang, ebensowenig die unter Sixtus neu aufgenommenen Festoffizien. Die Grundlage der liturgischen Reform, Brevier und Missale, war unter Pius V. in ihren Hauptzügen vollendet.

Pius V. selbst bezeichnet das Missale von 1570 als Abschluss der vom apostolischen Stuhle auszuführenden liturgischen Reformarbeiten [1]), und Gregor XIII. verkündete bei Veröffentlichung des neuen Kalenders, dass die von Seite des Tridentinums dem Papste anheimgestellten Aufgaben glücklich zu Ende geführt seien; [2]) der Wunsch des allgemeinen Konzils, die Einheit des Glaubens möge in der Einheit der Riten entsprechenden Ausdruck finden, war nach dem Zeugnisse des Papstes sonach in Erfüllung gegangen.

Wenn diese Reformen auch erledigt waren, ehe man in Rom von der Herausgabe eines Graduale sprach, und die späteren Versuche einer Choralreform unter Gregor XIII. und seinen

---

[1]) Quo primum tempore. Nach Herausgabe des Breviers erübrigte nur die Revision des Missale, um den Anforderungen des Konzils zu genügen: necesse jam videbatur, ut, quod reliquum in hac parte esset, de ipso nempe Missali edendo, quam primum cogitaremus.

[2]) Inter gravissimas, 24. Febr. 1582. Inter gravissimas Pastoralis officii nostri curas ea postrema non erat, ut quae a s. Trid. Conc. Sedi Apost. reservata sunt, illa ad finem optatum, Deo adiutore, perducantur.

Nachfolgern in den Rahmen der Tridentinischen Reformen nicht hineingehören, so giebt uns doch das Vorgehen der päpstlichen Kommissionen zur Herausgabe des Breviers und Missale einen zuverlässigen Massstab zur Beurteilung dessen, was in der Behandlung der ganz analogen Fragen einer Choralreform im Geiste des Tridentinum gelegen war.

Manches hatte man in eine einfachere Form gebracht und besonders im Breviere sich zu einzelnen Kürzungen herbeigelassen, doch beschränkten sich diese Konzessionen im allgemeinen auf die Entfernung nebensächlicher Zuthaten jüngeren Ursprungs. Nach den zu Anfang des 16. Jahrhunderts versuchten Reformen aber bedeutete das Werk Pius V. thatsächlich eine Restauration, ein Wiederaufleben der alten Liturgie, einen Sieg der Tradition.

Die notwendige Erleichterung, welche man dem Klerus widerfahren liess, geschah der Hauptsache nach nicht durch Kürzung an Gebeten und Lektionen, sondern durch Ausscheidung überflüssiger oder unschöner Bestandteile, welche in den einzelnen Ländern verschieden, meist in den jüngstverflossenen Jahrhunderten sich in die Liturgie eingedrängt hatten. Den Grundstock selbst wagte man nicht anzutasten.

Die einfache, kräftige Sprache der alten Gebete blieb, sprach doch zuviel altchristlichen Geistes mit seiner tiefen und gesunden Frömmigkeit aus diesem alten Stile. Mochte da oder dort ein Wort unterdrückt, ein Ausdruck durch einen andern ersetzt werden, in keinem Falle verstand man sich dazu, die bestehenden Teile durchgehends umzumodeln. Die Hymnen des Ferreri liess man in ihrer Vergessenheit. Das Bedürfnis einer umfassenden stilistischen Emendierung wurde, ungeachtet früher vielfach laut gewordener Klagen, prinzipiell nicht anerkannt.

Die Uniformierung der verschiedenen Kirchen in Sachen der Liturgie war vorerst eine sehr bescheidene. Diözesangebräuche galten, sobald sie einen 200jährigen Bestand nachweisen konnten, als legal. Auch in diesen Stücken stellte man die Tradition höher als eine auf dem Wege positiver Gesetzgebung herbeigeführte Einförmigkeit der Riten bis ins Detail. Der Zusammenschluss der einzelnen Sprengel bezüglich dieser rituellen Gewohnheiten war keineswegs derart, dass er nicht

enger und fester hätte gedacht werden können. Indessen lag eine weitergehende Uniformierung weder in den Intentionen Pius' V. noch des allgemeinen Konzils, wenigstens nahm weder letzteres noch der Papst jemals Gelegenheit, einem diesbezüglichen Wunsche Ausdruck zu geben.

Neben rein praktischen Rücksichten einer leichten Ausführbarkeit hatte man also bei den Reformen die ästhetisch-formelle und disziplinäre Seite in Rom nicht ausser acht gelassen. Die Ansprüche, welche man in dieser Hinsicht unter der gegen früher so sehr veränderten Zeitlage zu erheben berechtigt war, wurden in reifliche Erwägung gezogen. Und dennoch griff man wieder auf die alten, traditionellen Formen zurück. Die Folge hat gezeigt, wie glücklich und wohlbegründet dieser „Rückschritt“ zum Alten war.

Eine ganz analoge Aufgabe, wie in den Reformen des Breviers und des Messbuches, erwuchs dem päpstlichen Stuhle in der Reform des gregorianischen Chorals. Nur dass diese Reform nicht von einem allgemeinen Konzile oder der Gesamtkirche gefordert oder erwartet wurde, und nach keiner Seite hin die hohe Bedeutung der früheren, eben vollendeten Arbeiten besass. Wir werden in der That dieselben Fragen wieder finden, vor welchen sich die Kommissionen Pius' V. gestellt sahen: die Fragen nach Konvenienz oder Notwendigkeit „zeitgemässer“ Kürzungen, einer künstlerischen Stilisierung und endlich einer allgemeinen Uniformierung im Gesange.

Wir kennen die Antwort, welche Pius V. auf diese prinzipiellen Fragen mit seinen Reformen gab. Der Verlauf unserer Geschichte wird uns zeigen, welche Antwort die römischen Musiker mit ihren Reformen geben zu müssen geglaubt haben, und ob ihr Werk, wenn nicht der Zeit nach und durch seine unmittelbare Veranlassung, durch seinen Geist der allgemeinen Synode von Trient angehört.

Die Einführung des Missale in den verschiedenen Ländern scheint in dieser Nach-Tridentinischen Periode erstmals wieder päpstliche Bestimmungen in Sachen der Kirchenmusik veranlasst zu haben. In Spanien stellten sich der unbedingten Annahme des reformierten Messbuches erhebliche Hindernisse in den Weg. Philipp II. berief eine Kommission, welche durch Ludwig de Torres um die Bewilligung einiger Priveligien in Rom nachkam. Der Ritus der Kirche von Toledo war in

Spanien sehr angesehen und erfreute sich immer noch grosser Beliebtheit; verschiedene Eigenheiten desselben hatten sich in mehreren Diözesen erhalten, so bezüglich mancher Ceremonien und des Gesanges. Der Verzicht auf diese an sich ziemlich unbedeutenden Accidenzien rief in den verschiedenen Sprengeln grosse Missstimmung hervor. Sie zu beschwichtigen gestattete Pius V. auf die Vorstellungen de Torre's hin in einem motu proprio die Beibehaltung einzelner Gebräuche, auch der priesterlichen Messgesänge nach Art der Toledanischen Kirche, der Melodien zum Exultet nach der Feuerweihe am Karsamstage, der Präfationstöne, des Pater noster, der Intonationen des Gloria und Credo, der Ite missa est u. a.[1])

Was Pius V. bei Verleihung dieser Privilegien bewog, erfahren wir aus den eigenen Worten des motu proprio:

„Da Wir," so bemerkt der Papst in genanntem Privileg, „den Vorstellungen (des L. de Torres) festen Glauben schenken, fanden wir in voller Kenntnis der Sachlage, nicht auf irgend ein Gesuch hin, sondern aus eigenem Antriebe Uns bewogen, die folgenden (d. h. die oben genannten) Punkte zu reformieren." Der letzte Ausdruck verdient einige Beachtung. Schon eingangs des motu proprio finden wir die Erklärung, dass es Aufgabe des Papstes sei, „nicht allein alles zum Gottes-

---

[1]) Die Melodien wurden in der Ausgabe des Missale von 1572 nach einem handschriftlichen Intonar von 1370 abgedruckt. Das Missale bemerkt darüber: Cuncta in hoc Missali contenta, quae ad rationem Ecclesiastici cantus pertinent, disposita sunt et ordinata iuxta modum et formam cantus Toletanae Ecclesiae: sicut a Ss. D. N. Pio V. P. M. provinciae Hispaniae permissum concessumque est (ut ex ipsius litteris in principio Missalis appositis apertissime constat) idque factum et ordinatum est, iuxta veritatem antiquissimi Intonarii Ecclesiae Toletanae manuscripti a. D. 1370. Beigebunden sind „Missae propriae Sanctorum, qui in dioecesi Toletana specialiter celebrantur a Ss. D. N. Gregorio XIII. approbatae". Am Schluss derselben (S. 12) die Approbationsbescheinigung: Nos Gulielmus Sirletus, Tit. S. Laurentii in pane et perna presbyt. Card. fidem facimus, Ss. D. N. D. Greg. XIII. vivae vocis oraculo concessisse, ut in Ecclesia Toletana et eius dioecesi celebrari possint officia hoc libello contenta. Romae ex habitatione nostra in pal. Apost. d. XXIII. Jul. a. D. 1581. Ita est. G. Sirletus. Card. — Als Korrektor fungierte bei Herausgabe dieses Missale wie bei vielen liturg. Drucken Plantins der Kantor von St. Rombaut zu Mecheln, Malpas. In einem Briefe vom 26. April 1572 berichtet Plantin die bevorstehende Vollendung des Druckes dieses Missale, das er auf Geheiss Philipps II. mit den Melodien selon la coustume des Espagnes herstelle. Vgl. Rooses, La correspondance d. Chr. Plantin Anvers 1883 v. II, S. 314.

dienst Gehörige in heilsamer Weise zu ordnen, sondern auch das einmal Verfügte, in heilsamerer Weise zu regeln und nach Massgabe zeitlicher und persönlicher Umstände zu mildern". Am Schluss des Privilegs folgt die clausula inhibitoria, das Verbot an alle Bischöfe und anderweitige Persönlichkeiten, sich in diese (durch das motu proprio nunmehr entschiedene) Angelegenheit irgendwie einzumischen, oder die privilegierten Personen zu belästigen. [1])

Dieselbe Vergünstigung erfuhr 1575 die Kongregation vom hl. Kreuze in Coimbra. [2])

Die Melodien des genannten Missale zeigen im Vergleiche zu den römischen Toni communes einige Eigentümlichkeiten. Unter den Benedicamus Domino treffen wir mehrere, dem Missale Romanum unbekannte Weisen. Weniger auffallend sind die Versionen in Präfation und Pater noster. Die Notation gebraucht Rhombe und Brevis, letztere auf der Accentsilbe und bei Schlusskadenzen mit dem Dehnungspunkt. Zuweilen kommt die Virga vor. Schlussnote eines Satzes ist in der Regel die Brevis. Ein beigefügter Modus cantandi orationes in Missa, Vesperis et Laudibus giebt die gewöhnlichen Lektions- und Orationstöne. Das Dominus vobiscum z. B. ist daselbst notiert wie folgt (auf do):

Do - mi - nus vo - bis - cum.

Et cum spi - ri - tu tu - o. [3])

---

[1]) Originaltext des Motu proprio s. Anhang Nr. 1.

[2]) Das Bittgesuch, ohne Datum, Vatikan. Bibl. Ottobon. cod. 2366, fol. 112 u. Vatican. cod. 6171, fol. 135: Pro Congr. S. Crucis Conimb. An erster Stelle ist am Rande bemerkt „concessum est hispaniae". Der Attest Sirletos für die päpstliche Genehmigung: Vatican. cod. 6171, fol. 138: Die 13. Junii 1575. Gregor XIII. hatte, wie in zahlreichen andern Fällen, vivae vocis oraculo entschieden. Demgemäss beruht die Stelle bei P. Bäumer, l. c. S. 466 Anmkg. 3 (nach Schmid) auf einem Irrtume.

[3]) Die Melodien dieser Ausgabe von 1572 weisen gegen jene der mozarabischen Missalien erhebliche Verschiedenheiten auf. Das Missale Mozarab. von 1500 (9. Januar, gedr. v. Peter Hagenbach in Toledo, Notation geschrieben) enthält auf 5 rot gedruckten Linien Brevis, Virga u. Rhombe als Einzelnoten, ohne dass ein konsequent durchgeführtes Prinzip in ihrer Anwendung erkennbar

Pius V. mochte sich jedoch nicht dazu verstehen, die Annahme der in seinem motu proprio gestatteten rituellen Sonderheiten von sämtlichen Kirchen des Landes zu fordern, wie dies in Spanien gewünscht wurde. Die Rücksicht auf den Orden des heiligen Dominicus, dem er selbst angehörte und dessen Vorrechte er schonen wollte, hielt ihn davon ab. Es missfiel ihm, bestehende Gewohnheiten und Rechte durch unnötige Neuerungen umzustossen.[1])

Übrigens wollten nicht alle Kirchen Spaniens von den im motu proprio vom 17. Dezember 1570 gewährten Freiheiten Gebrauch machen. Man verlangte in Rom Aufklärung über die Verpflichtung, welche der Erlass auferlege. So beantwortet ein ungenannter Agent oder Konsultor die wohl etwas später gestellte Anfrage, ob die spanischen Kirchen verpflichtet seien, im Gesange und besonders bezüglich der Messgesänge sich dem Toledanischen Ritus anzuschliessen, wie dies in dem genannten motu proprio Pius' V. bemerkt sei, mit dem Hinweis auf die für Spanien geltenden Statuten und Gewohnheiten, woran man sich zu halten habe.[2]) Ein ähnlicher Zweifel wurde von Seite des Klosters der heiligen Franziska in Salamanka geäussert, woselbst bisher die römische Gesangsweise im Gebrauch war, wie ausdrücklich hervorgehoben wird. Die Antwort lautete: „es gezieme sich, dass, wer im Offizium der römischen Kirche folge, im Gesange und den übrigen Riten ein gleiches thue".[3]) Die Umstände, nach welchen diese Entscheidung ge-

wäre. Daneben die aufwärts geschwänzte Rhombe (Minima) und einfache Rhombe (ohne cauda) mit Dehnungspunkt. Exemplar: Rom, in den Bibliotheken Vaticana u. Corsini.

[1]) Archiv. gen. de Simancas, Estado. Leg. 916. Bericht des Luis de Torres. Rom, 6. Juni 1571.

[2]) Bibl. Vallicelliana G. 79. fol. 60. Quaeritur: Si ecclesiae Hispanorum sunt obligatae ad se conformandum cum cantico, specialiter super eo quod attinet ad missam, cum cantico ecclesiae Toletanensis, ut dicit in quodam motu proprio u. s. w.

Resp.: Refero me ad statuta et consuetudines ispaniarum, de quibus non habeo notitiam u. s. w.

[3]) Vatic. 6171. fol. 92. Circa recitationem off. div., tam Missalis quam Breviarii Vicario chori monasterii S. Franciscae civitatis Salamantinae se obtulerunt aliqua dubia fol. 93. Utrum nos obliget canticum Toletanum quod offerunt Missalia, vel Canticum Romanum quo utebamur alias et nunc utimur illo, quoniam est conforme nostrae regulae. Antwort: Magis conveniret, ut qui se in officio conforment Romanae ecclesiae, conformarent se

geben wurde, rechtfertigen sie vollständig: die römischen Melodien waren in St. Franziska eingebürgert, das motu proprio konnte als Vergünstigung ihre Derogation nicht bezwecken.

Mit gleicher Diskretion verfuhr der apostolische Stuhl in den liturgischen Angelegenheiten der Diözesen Polens. Mehrmals war von hier die Bitte gestellt worden, die bei Revision des Missale in Wegfall gekommenen Sequenzen und Prosen, welche von den sangeslustigen slavischen Stämmen mit Vorliebe gesungen wurden und deren Unterdrückung grosse Unzufriedenheit im Volke hervorrufen würde, beibehalten zu dürfen.[1]) Auch ein Votum vom 12. August 1588 berührte diesen Punkt. Der 41. Vorschlag beantragte, Partikulargebräuche in ausgedehnterem Masse in die zweite Ausgabe des Missale wieder aufzunehmen, oder doch die Einführung oder Beibehaltung derselben durch eine allgemeine Rubrik prinzipiell freizustellen. Neben den üblichen Prozessionen nennt die Eingabe die Prosen, „welche, ohne dem Volke vor den Kopf zu stossen, nicht beseitigt werden können".[2]) Wenn die Provinzialsynode von Krakau in den 1621 erlassenen Reformationes generales ad clerum et populum ausser den wenigen im römischen Messbuche enthaltenen den Gebrauch einiger weiteren Sequenzen gestattete und dieselben dem Diözesangraduale beidrucken liess, während hingegen die Einschaltungen in Kyrie und anderen Gesängen auch für Polen verboten blieben,[3]) wird man mit Recht auf eine päpstliche Bewilligung der oben angeführten Bittgesuche schliessen.

Pius V. hütete sich, die Früchte, welche ihm der Fleiss

---

etiam in cantu et in aliis ritibus Rom. Datum fehlt. Zu beachten ist, dass diese wie die voranstehende Anfrage von einer Verpflichtung reden und die zweite wenigstens Verhältnisse voraussetzt, welche aus demselben Grunde die Beibehaltung des traditionell gebliebenen römischen Gesanges wünschenswert machten, aus welchem anderorts die Erhaltung des Toledanischen ratsam erschien.

[1]) Bibl. Vatican.: cod. Ottobon. 2366. fol. 88.

[2]) Bibl. Vallic. G. 79. fol. 11. Nr. 41. Eingabe von Krakau 12. August 1588; fol. 80 eine ähnliche Bitte aus Olmütz und fol. 1 der Sorbonne (17. Juni 1588). Auch von Köln erbat man, die Sequenzen mit Rücksicht auf ihre grosse Beliebtheit beim Volke auch fernerhin beibehalten zu dürfen, obwohl sie in schwerfälligem Stile abgefasst waren. Archiv. Vatic. Miscell. 71. fol. 220. cit. bei Dr. Schmid, „Weitere Beiträge z. Gesch. d. röm. Breviers u. Missale" in Theolog. Quartalschrift, Tübingen 1885 S. 625 f.

[3]) Cracoviae 1621. cap. XXI. De s. Sacrificio Missae. S. 62 ff.

seiner tüchtigsten Gelehrten in den Schoss gelegt, durch verschwenderische Willfährigkeit zu verlieren. Er konnte der Mühen nicht vergessen, welche die Reform gekostet, es war seine Aufgabe das kaum errungene Gut zu erhalten und die Kirchen der verschiedenen Länder allmählich zu einem engeren Zusammenschluss in der Liturgie zu bewegen, soweit alte Lokaltraditionen nicht eine gewisse Freiheit und Verschiedenheit legitimierten. Dazu fehlte ihm weder Einsicht noch Energie; er sah auf Wahrung seiner Rechte und Interessen, die zum Teil jene der Gesamtkirche waren. Oft genug erfuhren auswärtige Bittsteller, dass der Papst gerade in liturgischen Angelegenheiten für unbegründete Gesuche und Exemptionen unzugänglich war. Hier hatte er „seine Meinungen", und der spanische Agent wusste zu berichten, „dass es schwer war, Seine Heiligkeit davon abzubringen".[1])

Die erwähnten Konzessionen verdienen um so mehr Beachtung, da man sonst strenge auf Erhaltung der reformierten Bücher sah und deren Nachdruck in den Diözesen durch eigens ernannte Korrektoren überwachen liess. Als Plantin in seiner Brevierausgabe (1575) einige Stellen der Rubriken in etwas veränderter Fassung brachte, verbot der Censor und Internuntius in Spanien, Johannes von Toledo, sofort den Verkauf des Breviers und nahm die verbreiteten Exemplare in Beschlag. Nur die Vermittlung Sirletos verhinderte die völlige Unterdrückung der Auflage. Plantin hatte die Varianten aus Rom von privater Hand erhalten, war also bona fide gewesen. Mit Rücksicht darauf wurde der Weiterverkauf der gedruckten Exemplare gestattet, jedoch nur unter der Bedingung, dass jedem Breviere ein Blatt mit den entsprechenden Korrekturen beigelegt werde.[2])

Auf eine Anfrage von Spanien,[3]) ob in der Mette von Weihnachten zwischen Lektion und Responsorium ein Weihnachtslied eingeschoben und nach der heiligen Wandlung ein Lied in der Volkssprache gesungen werden dürfe, welches soviel Zeit beanspruche, dass der Priester ungefähr eine halbe Viertelstunde zu warten genötiget sei, antwortet der Konsultor ablehnend. Man war in Rom weit entfernt, alles zu billigen, was in irgend

---

[1]) Arch. gen. de Sim. Estado. Leg. 916. S. 110. Bericht des Luis de Torres. Rom, 8. Juni 1571.

[2]) Vatic. 6171. fol. 24; u. Archiv. Pontif. H. 9. fol. 237 (1576). 239. 241.

[3]) Vallic. G. 79. fol. 61.

einer Kirche als Brauch und Sitte sich eingebürgert. Wenn Pius V. in einzelnen Fällen und, wie in Spanien, in den priesterlichen Gesängen Sonderheiten duldete und bestehen liess, so geschah es eben aus dem Grunde, weil er es für „heilsamer“ [1]) erachtete, die Tradition und das Recht der Einzelkirchen dem allgemeinen Gesetze gegenüber in Schutz zu nehmen, und weil diese Punkte „wesentliche Bestandteile“ der Liturgie „nicht berührten“. [2])

Pius V. dachte überhaupt nicht an eine Reform der Choralgesänge, wenigstens sind bis heute keinerlei Gründe namhaft gemacht worden, derentwegen irgend welche Pläne zu einer Choralreform diesem Papste beigelegt werden dürften. Man hat in der Bulle: Quo primum tempore die erste prinzipielle Forderung und Begründung einer solchen gefunden, jedoch mit Unrecht. Die Einheit im Psallieren, von welcher in der genannten Bulle die Rede ist, sollte, wie dies aus dem Wortlaute des Dokumentes klar hervorgeht, [3]) nicht etwa durch Herausgabe eines Graduale oder Antiphonars erreicht werden, sie war durch die Reform des Breviers schon gegeben. Was der Kirche an der gewünschten Einheit noch abging, war nach der Auffassung Pius' V. einzig ein gemeinsames Missale. Dieses konnte der Papst 1570 veröffentlichen. Weiter zu gehen und auch im liturgischen Gesange grössere Uniformität zu schaffen, lag um so weniger in seiner Absicht, als selbst die Annahme des Breviers und Missale nicht allgemein, sondern nur da gefordert wurde, wo ein 200jähriger Bestand der Lokalgebräuche nicht nachzuweisen war.

Man hielt sich in Rom bei diesen Reformen in den Grenzen der von dem Tridentinum ausgesprochenen Wünsche. Obschon das Konzil die kirchenmusikalische Reform eigens besprach, und mehrere der anwesenden Prälaten ernste Klagen vorbrachten, begnügte sich die Synode mit einem allgemeinen Verbote, unwürdige Musik im Hause Gottes zur Aufführung zu bringen. [4])

---

[1]) Vergl. oben das motu proprio v. 17. Dez. 1570.

[2]) Vergl. oben: Brief Sirletos v. 23. Okt. 1563.

[3]) omnino, ut Breviario Missale responderet, ut congruum est et conveniens (cum unum in Ecclesia Dei psallendi modum, unum Missae celebrandae ritum esse maxime deceat) necesse jam videbatur, ut quod reliquum in hac parte esset, de ipso nempe Missali edendo, quam primum cogitaremus.

[4]) Sess. XXII: Decret. de observ. et evitand. in celebr. Missae. Auch

Weitere Massregeln blieben dem Diözesanoberen überlassen. Eine centrale Leitung der Reform wurde nicht in Vorschlag gebracht, noch weniger eine Bearbeitung der Choralmelodien.

In der 24. Sitzung wurde dieser Beschluss abermals ausgesprochen. Die Partikularsynoden sollten je nach den Bedürfnissen und Gewohnheiten der einzelnen Sprengel etwa gebotene Reformen eingehender regeln und deren Ausführung ins Werk setzen. Einstweilen blieb es Sache des Bischofs, diesbezügliche disziplinäre Besserungen einzuleiten.[1])

Die Kardinalskommission, welche kurz nach Beendigung des Tridentinum auf Befehl Pius' IV. mit einer Reorganisation der päpstlichen Sängerkapelle beschäftigt war, beschränkte sich „auf disziplinäre Änderungen und Verbesserungen". Grund zur Berufung dieser Kommission gab zunächst das Bedürfnis, die Camera Apostolica in bessere Verhältnisse zu bringen. Zwei Kardinäle übernahmen die Neuordnung der Angelegenheiten, soweit sie die päpstliche Kapelle betrafen, die als zum päpstlichen Haushalte gehörend der Camera unterstand. Sie beendigten ihre Thätigkeit mit der Pensionierung mehrerer Sänger. Dies geschah Ende August 1565.[2])

Nur ein einziger Vorfall wird uns in der Geschichte dieser Kommission berichtet, der den Gedanken an eine kirchenmusikalisch-reformatorische Wirksamkeit der beiden Kardinäle nahe legt. Einer der beiden Prälaten, Kardinal Vitelozzi, liess sich auf seiner Wohnung mehrere kirchliche Kompositionen vortragen zur Probe, ob in ihnen der Text verständlich sei. Diese Anekdote bildet einen Beleg für das Interesse, mit welchem damals die Verständlichkeit der Textworte im Kirchengesange gefordert wurde. Vielleicht wurde die Missa Papae Marcelli bei einer solchen Probe gesungen. Dass sie bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit entstanden, ist nicht zu erweisen.

---

der Schlussredner kam auf diesen Gedanken zurück. Vgl. Conc. Trid. ed. Richter (Lipsiae 1853) S. 475.

[1]) Sess. XXIV. cap. XII. de Reform. In der sess. XXIII wurde das Studium des Chorals in den Klerikalseminarien empfohlen. Mit Recht bemerkt Schmid, „Principes musicae" in Stimmen aus Maria-Laach 1894, Bd. 37. S. 125: „Die sorgsame Pflege und die Würde des Choralgesanges war genugsam eingeschlossen in allen den Beschlüssen, welche über die Feier des kirchlichen Kultes erlassen wurden."

[2]) Vgl. Dr. Haberl: „Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli" in Kirchenmusikal. Jahrb. 1892 und P. Schmid S. J. l. c. S. 124f.

2. Die Partikularsynoden und die Choralreform.

Die Synoden als Träger der Tridentinischen Reform. Beschlüsse über Neudruck der Choralbücher: Gnesen 1578; Mailand 1582; Aix 1585; Valentia 1590; Olmütz 1591; Breslau 1592; Namur 1604; Antwerpen 1610; die Agende für Polen 1591; der Erlass des Bischofs Otto von Augsburg 1597. — Kürzungen der Neumen: Neume als Schlusskadenz; die Synoden von Cambrai 1565; Besançon 1581; Rheims 1583 und 1564. — Dekrete nach 1615: Die Reformationes generales von Krakau 1621; Provinzialkonzile von Gnesen 1621 und Krakau 1629; Mailand 1636; die Mailänder Kommission von 1639.

Eigentliche Träger der kirchenmusikalischen Reform sollten nach Willen und Beschluss des Tridentiner Konzils die Partikularsynoden sein. Ihre Akten gehören in der That zu den wichtigsten Quellen für die Geschichte der Bestrebungen, welche eine Hebung und Besserung der Musica sacra in den letzten drei Jahrhunderten zum Zwecke hatten.

Als Reformsynoden dem eigensten Berufe nach handeln sie in ihren Dekreten in der Regel mehr von Übelständen, welche zu beseitigen sind, als von dem Guten, das sich im Sturme der Zeiten unbesiegbar forterhielt. Letzteres erntet von ihrer Seite, wie überhaupt in den Annalen offizieller Behörden nur selten ein lobendes Wort. Wir dürfen daher Klagen und Verdikte in Fülle, nicht aber Anerkennung und Dankesworte gewärtigen, wenn wir die Verordnungen dieser Kirchenversammlungen über den Stand der Kirchenmusik befragen. Nur dann und wann giebt auch eine Belehrung oder Ermutigung Kunde von besseren kirchenmusikalischen Verhältnissen, von den Mitteln, welche man sie zu pflegen in Anwendung brachte, von den Zielen, welche man auf diesem Gebiete erstrebte.

Mit grossem Interesse arbeiteten die Synoden an der Reorganisation des kanonischen Chordienstes. Die Vorschriften, welche diesen Punkt betreffen, werden in einem besonderen Kapitel über die Kirchenchöre des 16. Jahrhunderts berührt werden. Hier beschäftigt uns zunächst die Frage nach der von den Partikularsynoden eingeleiteten Reform des Chorals und der Choralbücher.

Eine diesbezügliche Bestimmung traf 1578 das Provinzialkonzil von Gnesen.[1])

„Um die Verschiedenheit in den Gebeten und im kirchlichen Gesange zu beseitigen, hat die heilige Synode die auf Anordnung des Konzils von Trient redigierten römischen Messbücher und Breviere zum Gebrauche der Provinz angenommen. Es müssen daher alle kirchlichen Gesänge mit diesen Büchern in Einklang gebracht werden. Zu diesem Zwecke sollen in den einzelnen Diözesen an Kathedral-, Kollegiat- und Pfarrkirchen taugliche Personen aufgestellt werden, um ein Verzeichnis sämtlicher Bücher für den kirchlichen Gesang in gehöriger Ordnung anzufertigen und den römischen Missalien und Brevieren gemäss zu verfassen. Was in den alten Gradualien und Antiphonarien hiezu etwa fehlen sollte, kann auf Kosten der Bischöfe und der Kapitel geschrieben und ergänzt werden.

Dieser Auftrag soll vor Eröffnung des nächsten Provinzialkonzils erledigt sein.“ [2])

Dieselbe Versammlung verlangt die Einführung der neu ausgearbeiteten Agende in allen Kirchen.

Nach Beschluss des vierten Mailänder Konzils (1582) hat

---

[1]) Das Provinzialkonzil von Gnesen (1578) ist übrigens nicht die erste Nach-Tridentinische Partikularsynode, welche sich mit Herausgabe der alten Chorbücher befasste. 1574 verhandelte das Konzil von Löwen mit Plantin wegen Neudruck eines Graduale. Vgl. Rooses, Christophe Plantin S. 173 f.

[2]) Constitut. Synod. Metropol. Ecclesiae Gnesnen. Provincial. tam vetustor. quam recentior. Cracoviae 1579. — Lib. V. cap. XXII. Missalia, Breviaria etc. ad instar Romanor. Missalium et Breviarior. ordinanda et reformanda.

Eadem sacra Synodus ad tollendam varietatem in orationibus et cantu Ecclesiastico, Missalia et Breviaria Romana ex authoritate sacrosancti Conc. Trid. conscripta atque edita in usum Provinciae istius recepit ad eaque universum cantum Ecclesiasticum conformari praecipit: ac ut in singulis Dioecesibus tam in Cathedralibus quam Collegiatis atque Paroecialibus deputentur homines eius rei periti, qui Indices librorum, quibus cantus Ecclesiasticus continetur, debito ordine conficiant et ad instar Missalium atque Breviariorum Romanorum conscribant. Quod si quid in antiquis Gradualibus et Antiphonariis ad praesens institutum desideratum fuerit, id sumptu Episcoporum et Capitulorum conscribatur et suppleatur. Quod institutum ante proximam Synodum Provincialem perfici et in usum deduci Synodus omnino vult et mandat.

Lib. V. cap. XXI. Agendorum liber nuper editus in omnibus Ecclesiis habeatur.

Vergl. auch Constitutiones Synod. Metrop. Eccl. Gnesn. Cracoviae reimpressae. 1761.

der Bischof dafür zu sorgen, „dass die älteren Antiphonarien, welche noch nicht, wie die jüngste Brevierausgabe befohlen, korrigiert sind, in seiner Diözese baldmöglichst revidiert und gewissenhaft dem neuen Breviere angepasst werden“.[1])

Von dem Wunsche geleitet, alle Kirchen der Provinz im Gotteslobe einmütig zu sehen, verlangte 1585 die Synode von Aix, dass das römische Brevier und Missale allgemein in der Provinz angenommen würden. „Es schien dies passender, als dass eine jede Diözese ein besonderes Offizium beibehalte. Dazu kam ein weiterer Grund in dem Umstande, dass die Missalien, Breviere, Diurnalien, Gradualien, Antiphonarien und die übrigen Bücher dieser Art, die bisher dem Gebrauche dieser Provinz dienten, fast alle schadhaft oder gänzlich vergriffen und kaum mehr aufzutreiben waren, ihr Neudruck aber erhebliche Kosten erfordern würde. Damit aber die Bücher, welche die Metropolitan- und Kathedralkirchen besitzen, nicht zu deren Nachteile unnütz werden, will die Synode, dass dieselben dem römischen Gebrauch angepasst und wiederhergerichtet werden, und zwar hat der Klerus der ganzen Diözese die Kosten zu tragen.“[2]) Also auch hier dachte man nur an eine äussere Anpassung der alten Bücher an die neue Ordnung der römischen Chorbücher.

Als Decretum VII. De ritu canendi in Ecclesiis erliess die Synode von Valentia 1590 folgende Verordnung:

„In unserem Erzbistum dulden wir keine Verschiedenheit

---

[1]) Harduin. Acta Conc. vol. X. col. 1119. Constit. 16. Libri qui certis Antiphonarum modulationibus olim notati ex Breviarii nuper editi praescripto nondum emendati sunt, in sua quisque dioecesi episcopus curet, ut quam primum et accurate emendentur atque accomodentur ad Breviarii novi editionem. — 1584 empfahl die Synode v. Bourges den custodes ecclesiarum die Sorge um die Choralbücher: curent ne libri cantus ecclesiastici, lectionum, Missae et alii intercidant, confringantur vel obliterentur, neve a laicis tractentur promiscue. l. c. col. 1469. tit. IX, c. 12.

[2]) Harduin. X. col. 1530. Visum est enim id magis decere quam quod unaquaeque dioecesis proprium officium retineret: praesertim cum jam missalia, breviaria, diurnalia, gradualia, antiphonaria et alii huiusmodi libri ad uniuscuiusque dioecesis huius provinciae usum omnes paene laceri, immo et omnino consumpti sint et vix reperiantur, nec de novo imprimi possint absque magna impensa. Et ne libri, quos tam metropolitana, quam aliae cathedrales ecclesiae habent, illis inutiles remaneant, magno earundem ecclesiarum praeiudicio: placuit illos ad usum Romanum aptari et reconcinnari, impensis totius cleri uniuscuiusque dioecesis.

beim liturgischen Gesange. Wie wir eines Herzens sind, mögen wir in einmütiger Stimme Gott unseren Lobgesang darbringen. Darum bestimmen und beschliessen wir bezüglich der Chorbücher, welche die Melodien für die Feier der Offizien enthalten, wie folgt:

Bücher, welche in Zukunft zu schreiben sind, müssen nach der Gesangsnorm, welche in den Büchern unserer Metropolitankirche enthalten ist, nicht aber nach einer anderen geschrieben werden.

Bücher, die bisher schon geschrieben sind, sollen nach der Lesart dieser ursprünglichen Bücher derselben Metropolitankirche korrigiert und verbessert werden.

Zugleich schreiben wir vor, dass die Pfarrer in ihren Kirchen und ebenso die Benefiziaten, die zum Chore verpflichtet sind, das sog. Intonar besitzen sollen. Der in diesem Buche angegebenen Gesangsweise haben alle zu folgen, wenn die Segnungen, Lektionen, Prophetien, Orationen, Episteln, Evangelien, Antiphonen, Responsorien, Hymnen und anderes dieser Art in den Kirchen zu singen ist, so dass die Offizien von allen in einheitlicher Weise gehalten werden."[1])

„In unseren Kirchen," erklärt 1591 die Synode von Olmütz, „soll hinsichtlich der alten Ordnung des Chorgesanges nichts geändert werden, da dies augenblicklich mangels der Kirchenbücher, der Gradualien, Antiphonarien und anderer beim Gottesdienst gebräuchlicher Bücher nicht leicht möglich erscheint und

---

[1]) De Aguirre, coll. max. Conc. omn. Hisp. et novi orbis. Romae 1693. tom. IV. S. 456. Decretum septimum. De ritu canendi in Ecclesiis. Ne in nostro Archiepiscopatu in celebrandis officiis aliqua sit in cantu varietas, ut qui simili sunt animo, simili etiam voce et cantu divinas laudes efferant; statuimus et mandamus, chori libros in quibus ad cantus formam officia sacra disponuntur, si quidem fuerint posthac describendi, ad eam cantus normam describi debere, quae in nostrae Metropolitanae Ecclesiae libris, non autem in aliis continetur. Qui vero libri sunt iam hactenus scripti, ad librorum originalium eiusdem Metropolitanae Ecclesiae formam corrigantur et emendentur. Illud etiam praecipimus, ut librum quem Intonarium vocant, in suis parochialibus Ecclesiis parochi omnes et Beneficiati, qui choro assistunt, habeant: quem prope diem typis excudi mandabimus. In quo libro notatum canendi modum in concinendo officio sequantur omnes, dum benedictiones, lectiones, prophetias, orationes, Epistolas, Evangelia, antiphonas, responsoria, hymnos, et quidquid (S. 454) aliud in Ecclesia decantandum erit, tono efferent: ut pari similique modo ab omnibus officia concinantur.

überdies der Neudruck sehr grosse Kosten und jahrelange Arbeiten nötig machte." [1])

Wohl von besseren Verhältnissen begünstigt, beschloss das Konzil von Breslau 1592:

„Was die Choroffizien betrifft, welche choraliter zu singen sind, so werden wir Sorge tragen, dass dieselben schon in nächster Zeit eine dem römischen Breviere entsprechende Fassung erhalten." [2])

1604 folgte die Synode von Namur mit einem ähnlichen Dekrete. [3])

„Nachdem unsere Kirche seit geraumer Zeit das römische Offizium angenommen und mehrere Kollegiatkirchen ihr gefolgt sind, so wollen wir, dass gemäss Verordnung des Konzils von Cambrai die übrigen Kollegiatkirchen mit allen Pfarrkirchen denselben Ritus annehmen. Damit dies aber ohne grossen Kostenaufwand geschehe, verordnen wir im Einvernehmen mit der genannten Synode, dass ein Auszug des Antiphonars und Graduale Romanum mit Noten gedruckt werde, der alles enthält, was den Pfarrgeistlichen für beide Vespern und das Hoch-

---

[1]) Hartzheim, Conc. Germ. VIII. S. 341.

Nihil tamen in Ecclesiis nostris ratione officiorum Divinorum iuxta veteres rubricas decantandorum innovantes, vel eo quod id temporis minus possibile futurum videatur propter librorum Ecclesiasticorum, uti Gradualium, Antiphonariorum atque aliorum ad persolvenda solemniter Divina officia destinatorum defectum, et non minus maximos, qui insumendi in iis recudendis forent sumptus, quam longam annorum operi tam laborioso necessariorum seriem.

[2]) Hartzheim, l. c. VIII. S. 395.

Cap. 17. De cultu divino. — Ad officia autem quod attinet, quae in choro Ecclesiae sub notis Gregorianis decantantur, dabimus operam, ut primo quoque tempore ad Romani Breviarii formam quoad fieri potest accomodentur. Quemadmodum et ea, quae de Patronis huius Provinciae peculiaria habentur, seorsim imprimi curabimus, ut Breviariis Romanis apte inseri queant.

[3]) Hartzheim, l. c. VIII. S. 612.

Tit. IV. De officio divino. — Cum iamdiu Ecclesia nostra Cathedralis Romani Officii usum receperit et secutae fuerint plures Collegiatae: mandamus, ut iuxta Decretum Concilii provincialis Cameracensis reliquae Collegiatae et omnes Ecclesiae parochiales eundem usum suscipiant et sequantur. Quod ut minore sumptu fieri possit, de consensu totius huius Synodi typis excudatur Summarium Antiphonarii et Gradualis Romani cum suis notis, quod omnia quae Pastoribus necessaria sunt pro utrisque Vesperis et summa Missa Dominicarum et Festorum dierum complectatur, quod simul atque excusum fuerit, interdicimus omnibus Rectoribus Ecclesiarum parochialium Dioecesis nostrae, tam regularibus quam saecularibus, ne alio Officio utantur.

amt an Sonn- und Feiertagen vonnöten ist. Nach dessen Erscheinen darf kein Vorstand einer Pfarrei unserer Diözese, gleichviel ob Welt- oder Ordenspriester, eines anderen Offiziums sich bedienen."

Unter Bezugnahme auf das römische Missale verordnete man auch 1610 zu Antwerpen, „dass in allen Dorfgemeinden, wo immer das Offizium aus Gewohnheit oder Pflicht gefeiert wird, die hiezu nötigen Bücher durch Kauf oder Abschrift erworben werden. Überall mögen Gesang und Ceremonien der Messe nach Vorschrift des Missale gleichförmig sein". [1])

Vergebens suchte man in diesen Dekreten nach Bestimmungen über Korrekturen oder Kürzungen der Melodien. Die Choralbücher wünschte man dem Missale anzupassen. Dass hiezu Änderungen an den Melodien selbst erfordert würden, daran scheint man auf diesen Synoden nicht gedacht zu haben.

Die unveränderte Beibehaltung der alten Melodien ist ausdrücklich in der Agende für Polen von 1591 verlangt.[2]) Die Einheit mit den übrigen Kirchen, zumal mit Rom, glaubte man dadurch nicht zu beeinträchtigen. In ähnlicher Weise verfuhr Bischof Otto von Augsburg. Sein Mandat von 1597 befahl die Einführung des römischen Missale und Breviers, doch sollte die Gesangsweise dieselbe bleiben. Änderungen in den Gesangbüchern, welche unumgänglich waren, konnten nach Weisung des Bischofs geschehen entweder durch schriftliche Nachtragung oder Unterlegung der Textworte bei den gewohnten Melodien, oder bei Gesängen, welche fortan an anderen Tagen als bisher gebraucht würden, durch Hinweis auf die entsprechende Seitenzahl, unter welcher die betreffenden Gesänge zu finden waren.

---

[1]) Hartzheim, l. c. VIII. S. 995.

Tit. XII. De officio div. cap. V. — Comparentur aut describantur in omnibus pagis libri ad cantandum officium, quod ibidem fieri consuevit aut debet, necessarii: sitque ubique in cantu et caeremoniis celebrationis Missarum conformitas iuxta praescriptum Missalis Romani.

[2]) Agenda seu Ritus Sacramentor. ecclesiast. ad unifor. Ecclesiar. per universas Provinc. Reg. Poloniae usum, officio Rom. conformati. Ex decreto Syn. Prov. Petricov. denuo conscripti et editi. Cracoviae 1591. .... ad persolvendas Deo preces, decantandasque laudes, tum ad uniformem Missar. celebrandar. ritum, Breviaria, Gradualia, Antiphonaria, Missaliaque, insertis Patronorum Provinciae nostrae officiis, modisque cantus veteribus retentis. (Aus dem Erlass des Erzbischofes Stanislaus Karnkoioski.) Datum in arce nostra Loviciens. Cal. Martii A. D. 1590.

Die bischöfliche Kathedrale und die heilige Kreuzkirche sollten in dieser Reform der Diözese als Muster vorangehen. Am ersten Adventsonntage musste die neue Ordnung nach Empfang der Bücher in Kraft treten.[1])

Diese Beispiele stehen nicht vereinzelt da. Auch andere Sprengel blieben den alten Melodien treu, sei es, dass sie bei ihrer traditionellen Messordnung verharrten, sei es selbst, dass sie nach und nach zum römischen Usus in Messe und Breviergebet übertraten.

Wenn aber einzelne Synoden dieser Periode eine Kürzung der Neumen für gut finden, darf dabei nicht ohne weiteres an eine Vereinfachung der Gesänge selbst gedacht werden. Die diesbezüglichen Dekrete — deren Zahl übrigens sehr gering ist — bezwecken vielmehr die Unterdrückung gewisser damals und früher schon, wie es scheint ziemlich beliebter Anhängsel an die Grundform der ursprünglichen Melodie. Solche Zugaben bezeichnete ein weitverbreiteter Sprachgebrauch neuma, pneuma. In diesem Sinne sagen z. B. die Utilissimae musicales regulae necessariae plani cantus (gedruckt 1518 bei Regnault Chaudiere in Paris): „aut enim dicitur antiphona cum suo neumate, aut invitatorium cum suo Venite.“ Die Bedeutung des Wortes neuma für solcherlei Erweiterungen der Melodie kennt schon Simon Tunstede in seinem Tertium principale Musices. Bei der Erklärung über die Bedeutung dieses Wortes heisst es daselbst Kap. XXXII: „Neupma wird in mehrfachem Sinne verstanden. Einmal für den Einzelton; dann aber auch

---

[1]) Mandatum Joh. Othonis episcopi de introduc. rit. Rom. in eccl. August. Hoc autem [die liturg. Reformen] etsi sine difficultate alioquin fieri possit, in cantionalibus tamen seu libris cantum choralem continentibus, quem iuxta tonum ecclesiae Augustan. hactenus consuetum plane retineri volumus, aliqua immutatio est necessaria. Quaedam enim gradualia, responsoria, hymni et antiphonae et alia id genus transpositionem tantum requirunt, quae per numeros facile significari et assignari poterit. Alia vero pauca, quae in Romanis libris habentur, Augustanis antem desunt, exiguo labore et sumptu loco pristini textus, subscribi cantui Augustano valebunt eo videlicet modo et ordine, qui in ecclesia nostra cathedrali et coenobio s. crucis Augustae extitit, unde aliae ecclesiae omnes etiam regularium, qui proprium ordinis officium non habentes dioecesis breviario utuntur, cantus dispositionem sua industria et labore procurare et petere poterunt.

Datum in arce n. Dilingae, d. 24. m. Maii a. D. 1597 nach Hoeynck, Gesch. d. kirchl. Liturgie des Bist. Augsburg. Augsburg 1889. S. 436 f.

zur Bezeichnung einer Gesangssilbe; so können über einer Silbe bald ein Ton, bald zwei drei oder mehrere Töne sich finden; endlich nimmt man neupma für den ganzen Gesang und zuweilen für jenen Teil, der in Kathedralen und in vielen anderen Kirchen nach einer Antiphon gebräuchlich ist."[1])

In Frankreich scheint dieses Neuma weit verbreitet gewesen zu sein. Poisson spricht in seinem Traité théorique „von einer grossen Zahl von Kirchen", in welchen diese Art der Neumen üblich war. Eine Rubrik des alten Pariser Antiphonars über den Gesang dieser Schlusskadenzen teilt d'Ortigue mit in seinem Dictionnaire de plain-chant aus Leboeufs Traité histor. et prat. sur le chant ecclés.; ebendaselbst findet man Angaben über die Neumen der Kirche von Sens.

Nicht von einer Unterdrückung der ursprünglichen Melismen, sondern solcher später hinzugekommenen Überladungen spricht 1565 die Synode von Cambrai, wenn sie sagt:

„Wegen Überzahl der hinzugefügten Suffragien, Gebete (eigentlich Preces im engeren Sinne) und Psalmen kann in manchen Kirchen bei unseren unglücklichen Zeitverhältnissen kaum alles mit Aufmerksamkeit und Andacht gebetet und gesungen werden. Die Synode wünscht darum, dass durch die Bischöfe im Verein mit je zwei Mitgliedern ihres Kapitels oder eines Klosters alles beseitigt werde, was nur Beisatz oder Erweiterung des Offiziums ist. Wenn Musik beim Chordienst gebraucht wird, vermeide man jene nicht zur Sache gehörenden Zugaben, welche ungebührlicherweise in Kathedralkirchen am Schlusse der Antiphonen gesungen zu werden pflegen."[2])

---

[1]) Coussemaker: Scriptorum de Mus. med. aevi nova series. Tom. IV. S. 233. Neupma multipliciter accipi potest, scilicet, aliquando pro simplici phtongo, id est sono. Aliquando pro designatione cantus syllabae, unde super unam syllabam aliquando constituitur unus phtongus, aliquando duo, aliquando tres, vel plures. Et aliquando accipitur neupma pro toto cantu, et aliquando pro illo quae(!) est post antiphonam, ut in cathedralibus et in aliis quam plurimis ecclesiis. Ebenso Tinctoris in s. Definitorium: Neoma est cantus fini verborum sine verbis annexus bei Forkel, Allg. Litt. d. Musik S. 211. Näheres über den Gebrauch des Wortes Neuma in Kapitel 1 des 2. Teiles.

[2]) Hartzheim, l. c. VII. S. 104.

Quoniam in multitudine suffragiorum, precum et psalmorum additorum in pluribus ecclesiis propter temporum angustiam fieri non potest, ut attente ac

Der in den letzten Worten ausgesprochene Tadel wurde offenbar nicht durch die eigentlichen, ursprünglichen Melodien hervorgerufen; er trifft die ihnen angefügten Kadenzen. Bei der starken Häufung der eingeschobenen Suffragien ermüdeten diese Schlussphrasen. Die naturgemäss sich aufdrängende Hast in der Ausführung mag wie manches andere in der Gefolgschaft dieser neupmata ihnen die Qualifikation eines Abusus von Seite des Konzils verdientermassen zugezogen haben. Einschiebsel, Überbürdungen und Flickereien sind überall und von jeher der guten Ordnung wie einer klaren Entwicklung feind gewesen; die allerschlimmsten Dienste aber leisten sie der Kunst.

Von anderer Seite wiederum nahm man diese neumata in Schutz. So bemerkt das 1581 abgehaltene Konzil von Besançon [1]) über sie:

„Das Pneuma (oder der Hauch) ist eine Melodie, welche fortgeführt wird, soweit der Atem reicht, und je nach Modus oder Tropus eines Psalmtones der Antiphon angehängt wird. Es kommt indes nur an höheren Festen zur Verwendung. Wer seinen Gebrauch verschmäht, zeigt wenig Verständnis."

In Rheims beschränkte man derartigen musikalischen Zierrat auf die Schlussantiphonen der Offizien. Das Konzil von 1583 sagt darüber: [2])

„Man achte bei Abhaltung der Offizien darauf, dass beim

---

religiose ea omnia vel canantur vel legantur; placet sanctae synodo per episcopos et duos de capitulo aut de monasteriis, ut res postulaverit, ea rescindi, quae adiecta et adventitia in divino servitio cognoverit. Quodsi musicam in huiusmodi servitio adhiberi contigerit, tollatur tamen illa prolixitas, quae ad rem non pertinet, qua solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis prolixius abuti.

[1]) Hartzheim, l. c. VIII. S. 201.

Pneuma autem (perinde ac si sermo ac ratiocinandi vis omnis nos deficiat, quia maior omni humana laude Deus est) eodem modo statarie loca consonantiae in antiphona designata pervestigat. Est enim pneuma (i. e. spiritus) vocis continuatio, quantum spiritus continuare potest, sine verbo, appensa antiphonae iuxta tropum seu tonum psalmi decantati. Adhibetur autem in solemnitatibus tantum. Et sane, qui pneumatis ritum contemnunt, ipsi turpiter desipiunt.

[2]) Harduin, l. c. X. col. 1278.

In officiis quoque divinis observari volumus, ne in producendis syllabis et distinctionibus per numerosiorum notularum sonum tempus consumatur, neve neuma in fine antiphonarum, sed in ultimis tantum apponatur: et lex accentuum atque syllabarum quantitas exacte teneatur et servetur.

Vortrage der Silben und Distinktionen nicht durch zu viele Noten zwecklos Zeit vergeudet werde. Das neuma darf nicht am Ende jeder Antiphon, sondern nur bei den Schlussantiphonen gesungen werden. Das Gesetz der Accente und die Quantität der Silben sind genau einzuhalten.“ Die Stelle ist klar bezüglich des neuma, weniger deutlich hingegen bezüglich der „zu vielen Noten“, welche die Synode auf Silben und bei Distinktionen vermieden sehen will. Dass die alten Melodien ohne willkürliche Zuthaten der Sänger bisweilen oder gar oft „zu viele Noten“ aufweisen und dass dieses Übermass beseitigt werden müsse, sagt das Dekret nicht. Vielleicht boten Einschaltungen des sogenannten neuma an Halbschlüssen (distinctiones) und Koloraturen der Kantoren Anlass zu Klagen. Es ist kaum ersichtlich, ob der Text überhaupt oder ausschliesslich von Choralmelodien spricht.[1]) Auch der letzte Satz enthält keine direkte Verurteilung der Textbehandlung in den melismatischen Melodien. Mit keinem Wort deutet das Konzil die Notwendigkeit einer Korrektur der Choralbücher an, weder hier noch in dem unmittelbar darauf folgenden Titel über die Chorbücher. Übrigens selbst im Falle, dass man diesen Text gegen die älteren Melodien gerichtet glaubt, bleibt seine nähere Erklärung durch lokale Umstände und Gewohnheiten oder Missbräuche bedingt.

Hierher gehört eine Stelle aus den Akten des ersten Konzils von Rheims aus dem Jahre 1564.[2])

„Die ausgedehnten Verlängerungen auf der Endsilbe einer Antiphon, die sog. pneumata, sollen, um möglichst wenig Zeit in Anspruch zu nehmen, in Zukunft nurmehr bei den letzten Antiphonen der Vesper, der Nokturnen, des Magnifikat und des Benediktus Platz finden. Auch da, wo über einer Silbe die

---

[1]) Bezüglich der Vorschrift über das neuma dürfte ein Zweifel hierüber kaum bestehen. Doch gab es auch in der Polyphonie ein neuma als Schlusskadenz. Vgl. weiter unten Kapitel 1 des zweiten Teiles.

[2]) Vgl. Gerbert, de cantu et mus. II. S. 184.

Item quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cuiuslibet antiphonae, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum, Magnificat et Benedictus. Similiter abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem plures sunt notae quam par est. Similiter quod in cantu habeatur ratio litterae seu verborum debitae pronunciationis, et quantum fieri potest, observentur quantitates.

Noten in ungebührlicher Weise gehäuft sind, soll die Melodie gekürzt werden. Ferner möge man beim Gesange auf den Text und eine richtige Aussprache der Worte Bedacht nehmen und die Quantität der Silben, soweit es möglich ist, einhalten." [1])

Dieses Dekret fehlt in der Ausgabe der Konzilien von Harduin. [2]) Abt Gerbert [3]) entlehnte sie der Coll. Conc. von Labbé-Cossart (T. XV. S. 68); aus Gerbert hat sie ihren Weg durch neuere Schriften genommen. Was in dem Texte verboten wird, ist ein Übermass, nicht aber jeglicher Gebrauch der Melismen. Wann und in welcher Ausdehnung das Konzil in den Büchern der Diözese Rheims ein solches Übermass vorhanden glaubte, ist aus dem angeführten Wortlaute nicht zu ersehen. Grund des Verbotes war für die Synode eine ungebührliche Zeitverschwendung. Die Ausgabe des römischen Messbuches hatte der Gefahr eines solchen Missbrauches durch Entfernung vieler Sequenzen, Prosen und Kürzung anderer Texte vorgebeugt.

Noch unter den Akten der Synoden nach 1600 begegnen wir Bestimmungen über den Nachdruck der alten Choralbücher. So wollte z. B. die Synode von Krakau in den Reformationes generales ad Clerum et populum Dioec. Cracov. pertinentes (1621), „dass alle Kirchen nach Beschluss des Provinzial-Konzils Antiphonarien, Psalterien und Gradualien besitzen müssten, und zwar jene, welche in Krakau gedruckt und dem römischen Missale angepasst würden". Innerhalb sechs Monate sollte diese Verordnung durchgeführt sein. Säumige bedrohte eine Geldstrafe. Für die Zwischenzeit konnte man sich im Notfalle der alten Bücher, welche dem Missale noch nicht entsprachen, bedienen. Dieselbe Kirchenversammlung tadelt häufige Wiederholungen im Texte und die Behandlung der Choralnoten nach Art der Mensur. In gewissen Gesängen wie z. B. im Salve Regina u. a., war eine solche da und dort Mode geworden. Sehr passend findet es die Synode, dass die priesterlichen Messgesänge nach der

---

[1]) Nach einer dankenswerten Mitteilung des Herrn Kanonikus Bussenos-Rheims bestimmte das Kapitel von Rheims schon 1561: quoties in singulis nocturnis tres sunt antiphonae, in Laudibus et Vesperis quinque, in ultima antiphona tantum fit pneuma, cum in eo nec oratio nec devotio consistat, sed potius divini servitii retardatio.

[2]) Vgl. Hard. X. S. 470—78. Allerdings bemerkt Hard. selbst, dass die Acta dieser Synode in seiner Kollektion unvollständig sind. l. c. col. 478.

[3]) de cantu et mus. II. S. 184.

Notation des Missale Romanum gesungen würden, gestattet aber die in der Provinz allgemein übliche Weise beizubehalten. Diese Erlaubnis sollte besonders älteren Priestern zu gute kommen.[1])

Dem Mangel an Choralbüchern leichter abzuhelfen und die Einheit im Gesange zu fördern, übernahmen die Bischöfe der Provinzial-Synode der Provinz Gnesen 1621 die Herstellungskosten für die Antiphonarien, Gradualien und Psalterien. Den Pfarrern sollten die nötigen Exemplare kostenlos zugestellt werden. Kollegiat- oder Kathedralkirchen hingegen hatten eine entsprechende Entschädigung zu leisten.[2]) 1628 sah sich die Provinzialsynode zu Petrikau veranlasst, abermals eine Herausgabe dieser Bücher „wegen grossen Mangels" an den nötigen Exemplaren anzuordnen.[3])

Eine „Reform" im eigentlichen Sinne wurde für den ambrosianischen Ritus auf der Mailänder Synode von 1636 angeregt.[4])

---

[1]) Reformationes generales ad Clerum et populum Dioc. Cracov. pertinentes in Synodo Dioecesan. sancitae et promulgat. 1621. Cracov. 1621. S. 62. cap. XXI. De s. Missae sacrificio — Omnes quidem Ecclesiae debent habere Antiphonaria, Psalteria et Gradualia ex decreto Synod. Provinc. Cracoviae impressa, quae sunt iam Romano Missali accomodata; sicubi tamen non habentur, praesenti Synodali decreto mandamus sub decem Marcarum poena piis locis applicanda, quatenus infra sex mensium spatium a die publicationis Synodi istius habeantur. Interim tamen in necessitate canatur more antiquo, aut simile quid ex Romano sumatur.

[2]) Synodus Provincialis Gnesnensis celebrata Petricoviae A. D. 1621. Cracoviae 1624.

De Antiphonariis, Gradualibus et Psalteriis imprimendis.

Propter inopiam Librorum Ecclesiasticorum, utpote Psalteriorum, Antiphonariorum et Gradualium, non uniformiter Cantus in Ecclesiis absolvitur, neque Divina Officia decenter peraguntur. Promiserunt itaque Revdssmi D. D. Episcopi, se suppeditaturos pro Typographo sumptum, ut impensa communi cum Illustriss. D. Archiepiscopo et auctoritate Snae Celsitudinis praedicti libri recogniti et emendati denuo in usum Provinciae recudantur; et Parochis gratis ab Ordinariis locorum distribuantur; aliis vero justiori pretio vendantur.

[3]) Conc. Prov. Gnesn. celeb. Petricov. A. D. 1628. Cracoviae 1629.

De libris ecclesiasticis imprimendis. — Animadvertens Synodus in tota Provincia magnam librorum ecclesiasticorum penuriam, eosque qui supersunt vetustate esse consumptos, dat facultatem excellenti Andreae Petricovio J. V. D. Typographo Cracoviensi, Antiphonarium, Graduale, Rituale sive Agendorum et Constitutionum Provincialium Libros, postquam iuxta decretum S. Synodi recogniti fuerint imprimendi, et pro usibus Ecclesiarum iusto pretio vendendi concedit.

[4]) Pro antiqua eius cantus maiestate retinenda universi laborent, videantque ne aliquid de veteri modulatione ac ritu immutetur. Libros etiam ex per-

Die Dekrete ermahnen alle, „für Erhaltung der altehrwürdigen Pracht des ambrosianischen Gesanges zu eifern. Von den herkömmlichen Melodien und Riten dürfe nichts verloren gehen. Die alten Pergamenthandschriften sollen mit grosser Sorgfalt bewahrt bleiben und, wenn es not thut, ausgebessert werden. Dabei aber darf nichts, auch nicht der geringste Buchstabe oder die letzte Note verändert werden. Alles soll vielmehr mit getreuer und genauer Wiedergabe der alten Melodie abgeschrieben werden". 1639 beschäftigte sich eine Kommission mit der Redaktion des Gesanges für die geplante Ausgabe des Missale. Man überwies die Frage der Wahl einer Notation dem Magister Chori. Das Votum des letzteren, unterschrieben von einer Anzahl von Fachkundigen, lautete dahin, „dass, da im Chorale die Noten sich im Zeitwerte absolut gleichbedeutend sind, die Noten im Missale darnach zu bestimmen seien". Einer der Unterzeichneten, der Kanonikus Filippo del Conte, fügte seiner Namensunterschrift bekräftigend bei, dass im Chorale die verschiedenen Formen der Einzelnote nicht für verschiedene Zeitwerte gebraucht werden. Der Entscheid des Erzbischofes hielt demnach eine Rücksichtnahme oder Auswahl der Notenzeichen nach Massgabe der Wortsilben für unangezeigt; Ausnahmen bestanden bloss für Anfangs- und Schlussnoten einer Melodie. Das Missale von 1640 beobachtet diese Regel; ebenso eine Reihe der früheren und späteren Ausgaben. Über kurzen Silben werden reichere Notengruppen vermieden.[1]) Die seit alten Tagen gebrauchten Melodien mit aller Sorgfalt wiederhergestellt zu haben, war der Stolz des Erzbischofes.[2])

Wie diese Auszüge aus den Akten der Partikularsynoden beweisen, fehlte es diesen Konzilien nicht an der Gelegenheit, sich über eine Reform des Chorals zu äussern. Eine beträchtliche Anzahl derselben beschäftigte sich mit der Besorgung eines Neudruckes der alten Melodien, oder der Veranlassung einer hand-

---

gamena descriptos, singulari idcirco diligentia si qui sunt, adservari oportet, et cum opus sit refici, subinde non mutata tamen vel tenui litterula et nota sed fideliter ex omni antiqua modulationis ratione in recenti codice descripta.

[1]) Vgl. hierüber: Acta Congregat. sub Card. Montio pro ed. Missalis, in Musica sacra, Milano 1885. S. 29.

[2]) Einleitg. z. Missale Ambr. 1640: De ipsis quoque notulis solliciti fuimus, consultisque peritis in arte viris, ad puram et sinceram et majoribus olim nostris usitatam cantus firmi naturam et conditionem accuratissime restitui mandavimus.

schriftlichen Kopierung und Anpassung der Choralbücher an das neue Missale. Mehr als das Tridentinum waren diese Versammlungen in der Lage, die kirchenmusikalische Reform nach den aktuellen Bedürfnissen der verschiedenen Sprengel zu leiten; solche Bedürfnisse zur Sprache zu bringen, ihnen abzuhelfen war ihre Aufgabe. Gewiss enthielten ihre Dekrete Klagen über den Stand der traditionellen Melodien, wären solche vorgebracht worden oder hätte eine allgemeine Missstimmung gegen den Choral Platz gegriffen.

Für viele Diözesen handelte es sich vorerst nicht um eine Konformierung des Graduale an das neugeordnete Missale. Denn die Zahl jener Kirchen, welche auf ihre Tradition und den mit ihr von Pius V. zugestandenen Rechtstitel auf den Fortbestand der liturgischen Diözesangewohnheiten verzichteten, mehrte sich nur sehr langsam. Die Einführung des Pianischen Missale war ohnedies mit Schwierigkeiten verbunden, welche ein diskretes Vorgehen erheischten. Doch nachdem selbst der Gedanke an eine weitergehende Uniformierung in den Riten mehr an Boden gewonnen hatte und mehr denn einmal der Wunsch geäussert wurde: Ein Missale für Eine Kirche — selbst dann glaubte man nicht mit diesen Uniformierungsbestrebungen einen Weg betreten zu haben, der notwendig zu einer Choralreform und einer Uniformierung im Gesange führte. Die Annahme des römischen Offiziums gab später da und dort den Anstoss zum Bruche mit der Choraltradition; allein nur in den seltensten Fällen und nur vorübergehend traten die in Rom reformierten, unter Paul V. gedruckten Melodien an die Stelle der verlassenen Überlieferung.

Nur die römischen Toni communes machten ihre Wanderung durch viele Sprengel, wenn sie auch mancherorts Jahrhunderte hindurch die alten Formen nicht ganz zu verdrängen vermochten und sich mit ihnen in die Herrschaft teilen mussten. Das Messbuch, teilweise das Rituale öffnete ihnen den Zugang. So z. B. in Augsburg, wo 1612 mit dem römischen Rituale die römische Weise der Toni communes angenommen wurde.[1])

---

[1]) Lib. ritualis episcopatus Augustensis distinctus in III partes et ad usum Romanum accomodatus. Dilingae 1612. In der Einführung dazu die Bemerkung: Ut Missale et Breviarium a Romana Ecclesia velut communi omnium aliarum matre acceptum, ab universo clero jam usurpandum mandatum fuit, ita quoque magnopere necessarium esse duximus, ut eadem forma in ad-

Missale und Brevier waren vorher eingeführt worden, nun wünschte der Bischof die Einheit in der Administration der Sakramente und in diesen Toni communes. Dieselben Vorgänge lassen sich in anderen Diözesen Deutschlands und der übrigen Länder verfolgen. Doch gab es immerhin eine beträchtliche Anzahl von Kirchen, welche partikuläre Riten und ihren alten Gesang lange noch beibehielten.

Die Regelung kirchenmusikalischer Fragen war vom Tridentinum an das Forum der Bischöfe überwiesen. Die Geschichte der Partikularsynoden zeigt, mit welchem Eifer allerorts die Ordnung dieser Angelegenheit ins Auge gefasst wurde. Selbstverständlich war weder durch das allgemeine Konzil, noch durch die Diözesanversammlungen und ihre Erlasse dem päpstlichen Stuhle ein Eingreifen verwehrt, aber niemand dachte an eine centrale Leitung von höchster Stelle, ein Bedürfnis nach einer solchen war bisher nicht laut geworden. Als man in Rom mit der Choralreform zu Ende kam, fanden die Herausgeber des Graduale von 1614—1615 die meisten Kirchen ausserhalb der päpstlichen Staaten im Besitze neuer, der reformierten Messordnung angepasster Chorbücher. Der Auftrag des Tridentinum hatte bereits in vielen Diözesen die gewünschten Früchte getragen.

---

3. Die ersten Pläne zur Choralreform in Rom.

Errichtung der päpstlichen Druckerei: Bericht des Don Fernando de las Infantas an Philipp II.; Zweck der Druckerei; Gregors XIII. Interesse für die Liturgie. — Auftrag zur Reform: Das päpstliche Breve vom 25. Oktober 1577; Veranlassung und Zweck des päpstlichen Schreibens; der Papst beabsichtigt eine Korrektur der nach Erscheinen des Missale von 1570 in die Choralbücher eingedrungenen Fehler; Interpretation des Breve. — Die liturgischen Reformen in Mailand als Episode der Nach-Tridentinischen Reform: Tendenz des hl. Karl Borromäus; Gregors XIII. Teilnahme und Gesinnung. — Reform der Choralmelodien: Prinzipielle Fragen; Tradition und Kunst; Aufgabe der päpstlichen Choralreform.

---

ministratione Sacramentorum ceterisque ritibus mysticis, quemadmodum et in tonis ac figuris cantandi . . . observaretur. S. 251—280 folgen dann diese „Toni ac figurae cantandi iuxta ritum Romanum." Vgl. dazu Hoeynck, l. c. S. 296—97.

Über die ersten Anfänge der Choralreform in Rom ist uns ein Bericht eines römischen Korrespondenten an den spanischen Hof erhalten. Er lautet in deutscher Übersetzung wie folgt:

„Auf Befehl Seiner Heiligkeit hat man hier mit der Errichtung einer Universal-Druckerei begonnen. Man wünscht nämlich in allen Sprachen drucken zu können, damit die Bücher der katholischen Kirche von den in anderen Ausgaben verschuldeten Mängeln frei würden. Von hier als dem Mittelpunkte aus sollten dann diese Bücher über die ganze Kirche sich verbreiten und allerorts Eingang finden und dies mit voller Gewähr für die Empfänger. Zu diesem Zwecke hat die Apostolische Kammer eben 100000 Dukaten deponiert.

Bei dieser Gelegenheit hat es nicht an einem schlimmen Geiste gefehlt, welcher den Gedanken eingab, auch die gregorianischen Melodien in ihrem gesamten Umfange neu zu drucken, und dabei sollten alle Choralbücher miteinbegriffen sein, und, was die Melodien selbst betrifft, viele Stellen eine Änderung erfahren, die, wie einige glauben, den Regeln der Tonkunst nicht entsprechen. Dies ist jedoch nach meinem Dafürhalten nicht der Fall. Schliesslich wurde ohne weitere Verständigung[1]) Auftrag zur Ausführung gegeben und die Angelegenheit einem Giovanni da Palestrina und einem Zweiten anvertraut, die beide als Komponisten für die päpstliche Kapelle arbeiten. Diese haben mit der Neubearbeitung der Bücher begonnen. Obschon sie vorgeben, nur weniges, das der Tonart oder dem Accente nicht gerecht wird, ändern und eine grosse Zahl von Ligaturen zur Vermeidung von Weitschweifigkeit entfernen zu wollen, so läuft das Ganze doch darauf hinaus, dass sie alles Bestehende zu Grunde richten, und dieses ein ganz anderes Gesicht bekommt als ehedem.

Mich schmerzt die Sache sehr, da ich klar erkenne, wie sie blind vom Wege abgehen, so dass ich mich zu dem Wagnis verpflichtet glaube, mit meinen schwachen Kräften Seine Heiligkeit und die zur Leitung dieser Druckgeschäfte ernannten Kar-

---

[1]) In diesem Sinne übersetzt auch Dr. Haberl, Kirchm. Jahrb. 1900, S. 170. An und für sich kann das Original, wie schon Respighi Nuovo studio S. 28 bemerkt, auch bedeuten „ohne dass man davon gehört und in der Öffentlichkeit viel davon gesprochen hat“, doch scheint diese Übersetzung weniger zutreffend, während der Kontext des Briefes wie der Verlauf der Reform für die oben gegebene Übersetzung sprechen dürften.

dinäle aufzuklären und ihnen mit Gottes Hülfe zu verstehen zu geben, wie vorzüglich der Choralgesang der Kirche ist, und wie unüberlegt und unverständig das, was man gegen ihn vorbringt. Anstatt die Melodien zu ändern oder zu kürzen, sollte man sie vielmehr, wie es auch immer geschehen ist, in hohen Ehren halten als das Werk und die Komposition eines so glorreichen Heiligen, wie St. Gregorius war und ist; und im Besitz solcher Wertschätzung befindet sich dieser Gesang schon viele Jahre und führt darum auch den Namen gregorianischer Choral, womit er, wie ich hoffe, nicht schlecht verteidigt werden wird, zumal wenn die Hülfe Ew. Majestät hinzukommt. Dies ist unerlässlich, wie sehr auch die Kammer des Nutzens wegen, der ihr entsteht, widersprechen wird.

Wie ich als treuer Vasall Ihrem Königlichen Dienste schulde, war mir vor allem darum zu thun, diese Vorgänge Ew. Majestät wissen zu lassen wegen der spanischen Buchhandlungen, die zu Grunde gingen, während sie von so grosser Wichtigkeit sind, wie auch jene ist, welche Ew. Majestät für die denkwürdige Kirche im Escurial zu errichten gedenken, die, selbst wenn sie wie die früheren privilegiert würde, ganz und gar ihre Bedeutung einbüssen müsste, um mit der Zeit sich dem Haupte (d. h. der römischen Druckerei), wie es vorher gewesen, anzupassen.

Ich habe keine Zeit verloren und sofort mit der Übersetzung vieler (Abhandlungen) begonnen, welche diese (Reformen) verurteilen, sowie mit der Behandlung anderer einschlägiger Dinge; und wiewohl ich der Unwissendste von allen bin, so laufen sie mit Gottes Hülfe zu guter letzt doch auf meine Ansicht hinaus.

Das giebt mir die Überzeugung, dass der Umstand meines (?) jahrelangen Ausharrens, um in dieser Stadt Mittel und Wege zu finden, einige Dedikationswerke drucken zu können, eine göttliche Fügung gewesen ist, damit Ew. Majestät sich bei nächster Gelegenheit wie ein zweiter Simson einer so armseligen Kinnlade bediene, wie meine geringe Fähigkeit ist, und so die stolzen Philister vernichtet würden, die verstehen wollen, was sie nicht kennen, und auch nicht im stande sind, mich ohne Befehl und Willen des Gesandten, der hierüber benachrichtigt ist, von hier fortzuschaffen.

So gebe ich mich der Hoffnung hin, dass Ew. Majestät

von allem übrigen absehend die Angelegenheit in Wahrheit einzig zu Gottes Ehre und des genannten Heiligen Ruhme so in Schutz nehmen wollen, dass sie selbst zu Gunsten Ew. Majestät gereichen möge, die Gott immerdar in all Ihren Ländern gegen Ihre Feinde behüte." [1])

Soweit der älteste bisher bekannt gewordene Privatbericht über die ersten Anfänge der römischen Choralreform — eine bittere, strenge Kritik eines zeitgenössischen Musikers, ein Appell an den Einfluss und die Interessen der spanischen Krone, durch ein energisches Veto den Weitergang der Reform zu hintertreiben.

Der Brief datiert vom 25. November 1577. In Rom geschrieben, wurde er durch Vermittelung des spanischen Gesandten Philipp II. zugestellt.

Der Verfasser lebte seit Jahren in Rom. Er berichtet also, was er selbst über Veranlassung und Tendenz der Reform in römischen Kreisen gehört und erfahren hat. Die Unterschrift nennt ihn Don Fernando de las Infantas.

Über die Persönlichkeit Don Fernandos berichtet Walther in seinem Mus. Lexikon (1732) S. 328, dass er Priester gewesen, zu Cordova in Spanien lebte und ausser theologischen Schriften „auch Musicalia verfertiget". Walther, wie Gerber in seinem Neuen Lexikon (1812) Bd. II. Col. 780 und Fétis, biogr. univ. Bd. IV. S. 397 gehen auf die Biblioth. Hispana sive Hispanorum des Nikolaus Antonius (Rom 1672) zurück. [2]) Ebendaselbst werden drei theologische Schriften eines Ferdinandus de las Infantas erwähnt: De Praedestinatione, 1551; De libero arbitrio, 1601; Liber divinae lucis, 1587, die sämtlich der kirchlichen Censur verfallen sind.[3]) Über den Verfasser findet sich die kurze Bemerkung: F. d. l. Infantas, qui se Idiotam nuncupavit, Cordubensis Presbyter. Die Identität dieses Theologen mit dem gleichnamigen Komponisten scheint dem Verfasser der Bibliotheca Hispana unsicher; sine veritatis praejudicio führt er unter demselben Namen die folgenden Kompositionen auf:

---

[1]) Originaltext des Briefes s. Anhang Nr. 2.

[2]) Nik. Antonius selbst bezieht sich auf Verderius in Suppl. Bibl. Gesnerianae.

[3]) Vgl. P. Hurter S. J., Nomenclator 1892. I. S. 44 Anm. 1 und Index Lib. proh., Augustae Taur. 1895 S. 196. Eine Expositio mystica in Psal. 109 (a. 1609) erwähnt die Bibl. vetus et nova des Georg. Mathias König (Altdorfi 1678) S. 428 unter d. l. Infantas (Fernand.).

Plura modulaminum genera, quae vulgo Contrapuncta appellantur, super excelso Gregoriano cantu. Venedig 1570.

Sacrarum varii styli Cantionum tituli Spiritus sancti. Lib. I. u. II. cum 5 voc. Venedig 1580.[1])

Ein Lib. III. dieser Sacrar. varii styli Cant., bei Nik. Antonius nicht erwähnt, erschien 1579 zu Venedig ap. heredem Hieronymi Scoti,[2]) mit der Aufschrift: Super Excelso Gregoriano Cantu und wie Lib. I. u. II. dem Könige von Spanien zugeeignet: Philippo II. Potentissimo et invictissimo Hispaniarum Regi Catholico.

Ehrenvoll gedenkt Cerones Melopeo[3]) der Kunst de las Infantas'. Ein Victimae paschali von Don Fernando ist nach Leonard Lechners Harmoniae 1583 bei Dehn (Sammlung alter Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert) nachgedruckt.

Wenn wir de las Infantas nicht zu den ersten Berühmtheiten seiner Zeit rechnen dürfen, so hat er sich doch als Komponist einen Namen erworben. Bei Philipp II. scheint er in besonderen Gnaden gestanden oder durch die Interpellation anlässlich der in Rom geplanten Choralreform gekommen zu sein.[4]) Unter der Künstlerschaft der ewigen Stadt zählte er, wie sein Brief verrät, Gegner.

Der Stil des Briefes leidet etwas an Überschwänglichkeiten in Gedanken und Ausdruck. Don Fernando ist ein Kind seiner Zeit. Wir werden jedoch sehen, dass der Verfasser über die Vorfälle am päpstlichen Hofe und die Tendenz der römischen Musiker gut unterrichtet war und wiederum seinen König ge-

---

[1]) Richtiger: Lib. I. c. 4 voc.

[2]) Ein Altus des Lib. III in Bibl. Casanat. Rom: Mus. 123. Mehr oder weniger dasselbe über d. l. Infantas bei Schilling: Encyklopädie der ges. mus. Wissenschaften od. Univers.-Lexikon Bd. III. S. 699. Draudii: Bibl. classica sive catalogus officialis. tom. II. S. 267 (woselbst für Lib. I u. II der oben erwähnten Sacrar. var. styl. Cant. das Druckjahr richtig als 1579 angegeben). In seinen Kompositionen nennt sich d. l. J.: Patritius Cordubensis. Seine Herkunft von Corduba bezeugt auch das Inventar der kgl. Kapelle (Archiv im Palacio real, Madrid). Vgl. Van der Straaten: L. musique aux Pays-Bas Bd. 8. 2. Teil. S. 374. Ein Alfonso de las Infantas findet sich im Register der in Rom weilenden Spanier: Archiv. d. l. Ambasc. d. Spagna p. l. S. S.: Tom. I. p. 1 a.

[3]) Seite 90.

[4]) Die Widmung des Lib. III der Sacr. v. styl. Cant. spricht von immortalibus beneficiis, die er von Seite der kgl. Majestät („quae apud me numinis rationem et vim tenet") empfing.

nau hierüber in Kenntnis setzte, ein Umstand, der seine Angaben in diesem wie in weiter unten anzuführenden Schreiben um so glaubwürdiger macht.

Die Errichtung einer Druckerei oder wenigstens die Vervollkommnung der schon bestehenden römischen Offizinen beschäftigte Gregor XIII. wohl schon geraume Zeit. In der Audienz vom 11. Mai 1576 hatte der päpstliche Nuntius zu Madrid dem Könige im Namen Sr. Heiligkeit ein Memorandum zu präsentieren behufs Zulassung neuer Bücher einer römischen Druckerei.[1]) Philipp II. hatte den römischen Büchern den Eingang in sein Reich verwehrt, dem Gesuche des Nuntius waren also bereits andere Schritte vorhergegangen, während die Errichtung der Central-Druckerei 1577 vielleicht nur eine Erweiterung und Vereinigung schon bestehender römischer Häuser bedeutete.

Was mochte den Papst veranlassen, das kostspielige Unternehmen einer für alle Sprachen ausgerüsteten Druckerei in Rom ins Leben zu rufen? Die liturgischen Reformen waren abgeschlossen, soweit das Tridentinum solche gewünscht hatte. Nur die Verbesserung des Kalenders hatte Pius V. seinem Nachfolger überlassen. Dennoch scheint Gregor XIII. für die sichere Ausführung und den Bestand der reformierten Bücher von seiner römischen Druckerei viel erwartet zu haben. Wie leicht bei Nachdrucken von Brevier und Missale Ungenauigkeiten sich einschlichen, zeigt das oben erwähnte Beispiel Plantins. Ähnliche Erfahrungen sollte man später mit dem Martyrologium machen. Wenn unser Bericht den allgemeinen Ausdruck „Bücher der Kirche“ (cosas de la yglesia) gebraucht, sind Schriften wie jene der Väter damit allerdings nicht ausgeschlossen, der erste Gedanke aber wird auf liturgische Bücher gerichtet.[2]) Nach demselben Berichte sollte die römische Druckerei dazu dienen, Druckfehler und Abweichungen, welche durch Nachdrucke verschuldet wurden, zu verhüten. Dies war vor allem bei liturgischen Büchern von Wichtigkeit. Oben schon wurde bemerkt, wie ängstlich man in Rom auf strenge Korrektur derselben Bedacht nahm und überall Bestellung von tauglichen Censoren forderte, wo immer der Nachdruck gestattet wurde; des öfteren wurden diese Censoren in Rom namentlich präsen-

[1]) Näheres hierüber weiter unten.

[2]) Dies scheint auch Respighi Nuovo stud. S. 22 anzunehmen.

tiert und von dort in ihrem Amte bestätigt.[1]) Bisweilen liess man ein Exemplar der neugedruckten Bücher erst in Rom durchsehen, ehe die Auflage in den Verkauf wanderte.[2]) Für das Officium B. M. V. reservierte Pius V. 1571 den Druck auf sechs Jahre für die päpstliche Druckerei in Rom.[3]) Offizinen von auswärts erhielten nur auf besondere Eingabe die Erlaubnis zum Nachdrucke. Die Gefahr der Fälschung oder Entstellung gerade der liturgischen Bücher bewog auch Philipp II., die Einführung fremder Drucke in seinen Landen strenge zu überwachen.[4])

Brevier und Missale werden auch in dem schon genannten Memoriale des päpstlichen Nuntius vom 11. Mai 1576 unter „den vielen kirchlichen Büchern", welche in Rom gedruckt wurden, an erster Stelle genannt. Neben ihnen führt die Bittschrift „Bücher der Väter und andere" (dottori sacri et altri) an. Montalto bereitete im Auftrage des Papstes eine Ausgabe der Werke des heiligen Ambrosius vor. 1578 war dieselbe bereits im Gange.[5]) Der Plan zu derselben mag wohl schon einige Zeit früher gefasst worden sein. 1577 wurden auch die ersten Vorarbeiten zur Kalenderreform in Angriff genommen.[6]) Im folgenden Jahre gab der Papst Befehl zur Revision des Corpus juris canonici.[7])

Die Ausführung dieser Pläne machte eine entsprechend angelegte Druckerei in Rom zu einem wirklichen Bedürfnisse. Daneben beschäftigten Gregor XIII. noch andere Projekte. Mit aller Entschiedenheit arbeitete der Papst an der Wiederver-

[1]) Rooses, Corresp. de Chr. Plantin. II. S. 41 f. u. Chr. Plantin, S. 161. Die Korrespondenz der spanischen Gesandtschaft beim hl. Stuhl in Rom enthält gleichfalls mehrere Schreiben aus dieser Zeit in Angelegenheit der Ernennung und Bestätigung der Censoren.

[2]) So wurde z. B. ein Venetianer Missale v. 1570 erst in Venedig und dann per maggior sicurezza in Rom revidiert. Vatican. cod. Ottobon. 2366. fol. 131.

[3]) § 11 der päpstlichen Approbation des Off. B. M. V. 1571. (Bullar. Roman. Rom, 1741. S. 155.)

[4]) Königl. Erlass v. 19. August 1572.

[5]) Brief Galesinis an Borromäus, 2. Juni 1578. Sala, Doc. circa la vita di S. Carlo Borromeo, II. S. 166. Maffei, Degli Annali di Greg. XIII., Roma 1742, II. S. 66.

[6]) Schmid: „Zur Geschichte d. Gregorian. Kalenderreform" in Histor. Jahrbuch, Münster 1882, S. 388 ff.

[7]) Theiner, Annales III, S. 444.

einigung der Griechen und Orientalen mit dem römischen Stuhle. Er gründete das griechische Kollegium zum heiligen Athanasius, ein anderes für die Maroniten. Die Basilianermönche wurden geeinigt. 1578 veranlasste Gregor XIII. den Druck der Regel des heiligen Basilius und ernannte eine Kommission zur Revision der griechischen Bibel. Kardinal Ferdinand de Medici liess sich bewegen, das Protektorat über Äthiopien und die Patriarchate Antiochien und Alexandrien zu übernehmen. Endlich wollte der Papst, „dass man in Rom eine Druckerei für diese fremden (orientalischen) Sprachen errichte, damit die nötigen Bücher zur Bekämpfung der Schismen und Häresien könnten hergestellt werden und das Evangelium Zugang fände in Ländern, wohin die (in den römisch-orientalischen Kollegien gebildeten Priester) nur mit höchster Lebensgefahr sich wagen könnten". Das Evangelium sollte unverzüglich in 18000 Exemplaren gedruckt werden, und zwar arabisch mit beigefügter lateinischer Übersetzung. 1610 konnte Raimondi, der erste Leiter und geistige Schöpfer der medicäischen Druckerei noch 3000 Bände dieser arabischen Ausgabe dem spanischen Könige zum Verkauf anbieten.[1])

Gregor XIII. scheute keine pekuniären Opfer, wo er dieselben für angezeigt hielt. Soll er doch allein für Unterrichtszwecke zwei Millionen Scudi verausgabt haben. Beweise seiner Munifizenz sind ausser den genannten orientalischen Schulen das englische Kollegium zum heiligen Thomas, das Germanikum, das Collegium Romanum. „Für seine Person sparsam, war er prachtliebend, wo es äusserliche Entfaltung seiner Würde galt, immer freigebig, oft mehr als seine Finanzen zuliessen, besonders

[1]) Cav. Gugl. Enrico Saltini: „Della Stamperia orientale Medicea e di Giov. B. Raimondi memoria" im Giornale storico degli Archivi Toscani 1860. Nr. 4. S. 258 ff. und „La Biblia poliglotta" v. dems. Verfasser im Bolletino ital. degli Studii oriental. nuova Serie Nr. 22 f., wo eine Reihe interessanter Notizen über die Entstehungsgeschichte der Stamperia Medicea mitgeteilt ist. Ein grösseres Werk über dasselbe Thema hat der Herr Verfasser bereits vollendet und darf man der Veröffentlichung desselben mit Interesse entgegensehen. Unbedeutend sind die Angaben über Gregors XIII. Bemühungen um Hebung der römisch. Druckereien bei Bomplano S. J., Historia Pontificatus Gr. XIII. Ss. Pont. Dilingae 1685; Maffei S. J., Degli Annali di Gr. XIII. In Roma 1742; Ciappi Compendio dalle heroiche et gloriose attioni et santa vita di Pap. Gr. XIII. Roma 1596. Einiges mehr in Moroni, Dizionario (XIX. S. 230) und Bandini, La stamperia Mediceo-orientale, frammento di una memoria in parte inedita. Firenze 1878.

für Ausstattung von Kirchen, Errichtung von Erziehungshäusern, Entsendung von Missionen nach fernen Gegenden, endlich für Bauten."[1]) Es braucht nicht wunder zu nehmen, wenn er für die Zwecke seiner Druckerei 100000 Dukaten deponieren liess. An Ferdinando de Medici besass er übrigens einen hülfsbereiten Freund. Durch ihn gewann er die tüchtigsten Kräfte für die Druckerei; so Raimondi und Robert Granjon.[2]) Bald scheint übrigens der Kardinal das Unternehmen ganz an sich gezogen und aus den Anfängen dieser universalen Offizin die medicäische Druckerei gebildet und für ausländische und zwar vor allem orientalische Sprachen eingerichtet zu haben. Nach einem Breve Sixtus' V. vom 5. August 1587 ernannte ihn Gregor XIII. „zum Protektor der arabischen Sprache und übertrug ihm die Sorge dafür, dass die arabische, türkische, persische und chaldäische Sprache in den von Gregor XIII. gegründeten Kollegien Roms baldmöglichst eingeführt und die nötigen Grammatiken und Wörterbücher und andere Bücher dieser Art verfasst und gedruckt würden".[3]) Nach vierjährigen Anstrengungen sah sich der Kardinal 1587 instand gesetzt, dieser Aufgabe mit seiner Druckerei nachzukommen. Sonach dürfte die Anlage der orientalischen Offizin erst gegen 1583 grössere Ausdehnung angenommen haben, wenn auch schon früher kleinere Werke in ruthenischer und griechischer Sprache hergestellt wurden.[4])

Die neue päpstliche Druckerei erweckte in Rom grosse Hoffnungen. Ganz natürlich, dass ihr römische Litteraten und die römische Geschäftswelt ihre Aufmerksamkeit zuwendeten, ging man doch in der ewigen Stadt daran, auch Bücher profanen Inhaltes zu revidieren und in korrigierter Form neu erscheinen zu lassen. Berechnungen der Druckkosten und Vorschläge zu solchen Korrekturen findet man heute noch in ziemlicher Anzahl in den Sammelbänden und Briefschaften Sirletos u. a. in der vatikanischen Bibliothek.

---

[1]) Hübner, Sixtus V. Leipzig, Weigel 1871, Bd. I. S. 118.

[2]) Über Raimondi vgl. man Saltini l. c. S. 263. Er soll gegen 1575 nach Italien zurückgekehrt sein; über Granjon: ebenda S. 268, und Faulmann: Illustr. Geschichte d. Buchdruckerkunst S. 294; Dr. Riemann: Notenschr. u. Notendruck in der Röder'schen Festschrift 1896. S. 82.

[3]) Rom: Vallic. J. 49. fasc. 30. S. 203.

[4]) Näheres bei Saltini l. c. S. 260 ff. Der Vertrag mit Raimondi S. 261. Nach Maffei l. c. Bd. II. S. 66 erschienen schon 1579 Bücher für die Ruthenen, 1580 ein Katechismus für die Maroniten.

Es mag auffallen, dass diese Entwürfe niemals von Choralbüchern sprechen. Und doch müssen wir nach dem Briefe des Infantes an Philipp II. annehmen, dass das Aufblühen der neuen päpstlichen Druckerei den Gedanken an eine Choralreform wirksam begünstigte oder gar in der geplanten Ausdehnung erstmals eingab. Das Schweigen der zeitgenössischen Berichte,[1]) welche übrigens kaum vollzählig erhalten oder bekannt sein dürften, macht die Annahme nicht unmöglich, dass Gregor XIII. schon bei Errichtung oder Erweiterung der Druckerei, also etwa in den Jahren 1575—77, die Herausgabe oder Reform eines Rituale, Martyrologium, Pontifikale und der Choralbücher ins Auge gefasst hatte, und diese Pläne die Vorschläge zu einer Bearbeitung der gregorianischen Melodien hervorriefen. Die Choralreform sollte sich nach dem Breve Gregors XIII. auf sämtliche Bücher erstrecken, die Gesangsmelodien enthalten. Gerade diese weite Ausdehnung dürfte dafür sprechen, dass Gregor XIII. zuerst seinerseits eine Herausgabe der liturgischen Bücher plante — sei es für die Kirchen Roms, sei es für diese und auswärtige Kirchen — und bei seinem Vorhaben durch römische Musiker auf den Gedanken einer Choralreform gebracht wurde.[2]) Dass die näheren Vorarbeiten zur Herausgabe dieser Bücher zum Teile erst nach 1580 beginnen, schliesst nicht aus, dass Gregor XIII. schon einige Jahre zuvor sich mit diesen Reformgedanken trug. An einer päpstlichen Druckgenehmigung zum Rituale des Kardinals Sanctorius kann kaum mehr gezweifelt werden.[3]) Ein Martyrologium erschien 1582 und 1583, der Auftrag zu dessen Bearbeitung wurde spätestens 1580 gegeben.[4]) Ein Pontifikale sollte neu redigiert werden.[5])

[1]) Es kommen hier u. a. in Betracht die Briefschaften Sirletos (in der Vaticana) und eine Reihe von Dokumenten der Vallicelliana.

[2]) Vgl. Respighi l. c. In welchem Sinne Gregor XIII. diese Choralreform auffasste, soll im Verlaufe noch gezeigt werden.

[3]) Ein Exemplar des Rituale in der Angelica (Rom) u. Bibl. Casanat. Letzteres trägt als Titel geschrieben: Rituale Rom. Gregorii P. XIII. iussu editum, Romae 1584 und trägt die Notiz: sub Greg. XIII. Romae impressum, verum non absoluta adhuc impressione merito suppressum. Vgl. die ähnlich lautende Notiz des früheren handschriftlichen Kataloges ders. Bibliothek, vol. II, S. 349.

[4]) P. Bäumer, l. c. S. 475 ff. Lämmer: De Martyrol. Rom. Parergon hist.-crit. Ratisb. 1578. S. 10. VII.

[5]) Sala, Vita d. s. Carlo Borron S. 135, Nr. 146. Leider ohne nähere

Karl Borromäus bewog 1582 den Papst, ein Caeremoniale herstellen zu lassen.[1]) Die meisten dieser Unternehmen verliefen allerdings vorerst erfolglos. Die Kalenderreform nahm für die nächste Zeit (1577—83) Kräfte und Interessen zu sehr in Anspruch, daneben gingen die schon erwähnten Studien für das Corpus juris und die Errichtung der orientalischen Kollegien. Alles liess sich beim besten Willen nicht auf einmal bewältigen. Wenn also die bisher bekannt gewordenen Schriftstücke liturgische Reformarbeiten für die erste Hälfte der Regierung Gregors XIII. nicht bezeugen — sie bezeugen ja auch, abgesehen von dem Bericht Don Fernandos und einem weiter unten noch mitzuteilenden Schreiben eines gewissen Thomaso Cimello, und soweit die Briefschaften Sirletos in Frage kommen, die Choralreform nicht für diese Zeit — so ist damit noch kein Beweis erbracht dafür, dass Gregor XIII. liturgischen Angelegenheiten keinerlei Teilnahme geschenkt habe und nur durch seine Hofmusiker auf dieses Gebiet gelenkt worden sei.

Gewiss bleibt jedenfalls, dass der Papst den Vorstellungen dieser Künstler Gehör gab. Reformieren und Emendieren beides lag im Geiste der Zeit, im guten wie im schlimmen Sinne. Warum sollte man den altehrwürdigen Gesängen der Kirche, dem gregorianischen Chorale nicht auch die Wohlthat einer Regeneration widerfahren lassen? Durch das Missale von 1570 waren doch manche Änderungen in der äusseren Anordnung der Bücher wie der einzelnen Texte und Melodien nötig geworden. Wenn sich dieselben handschriftlich ausführen liessen — bot die Druckerei nicht Gelegenheit, auf leichterem und besserem Wege zum Ziele zu gelangen und überdies die Früchte dieser Korrektur auch anderen zukommen zu lassen? Noch nie war aus einer römischen Offizin ein Graduale hervorgegangen. Die rasche Verbreitung, welche spätere venetianische Ausgaben fanden, bewies, dass gedruckte Choralbücher für manche italienische Kirchen eine willkommene Gabe waren.

Quellenangabe. Die Vorbereitungen sollten in aller Stille getroffen werden: avendo il Papa commandato con sanzione di pena che nulla al di fuori ne traspirasse a nessuno, eccettuato al Card. di s. Prassede (!). Ein Pontifikale, Greg. XIII. gewidmet, erschien 1583 in Venedig bei Junta.

[1]) Theiner, Annal. III. S. 377.

Am 25. Oktober 1577 erliess Gregor XIII. ein Breve [1]) an die beiden Musici familiares seiner Kapelle Johannes Petraloisius Palestrina und Annibale Zoilo und übertrug ihnen mittelst desselben die Ausführung der Choralreform. Das zur Beurteilung der Reform in mehrfacher Hinsicht wichtige Schriftstück lautet ins Deutsche übersetzt wie folgt:

Gregorius XIII.

Geliebte Söhne, Gruss und apostolischen Segen.

Da man darauf aufmerksam geworden ist, dass die Antiphonarien, Gradualien und Psalterien, deren Choralmelodien beim Gottesdienst und der Feier der Offizien in den Kirchen im Gebrauche sind, nach der vom Trienter Konzil vorgeschriebenen Herausgabe des Breviers und Missale infolge der Unkenntnis, Nachlässigkeit oder Böswilligkeit der Komponisten, Abschreiber und Drucker voll sind von einer Unzahl von Barbarismen, Unklarheiten, Widersprüchen und unnötigem Beiwerke; und da Wir von dem Wunsch beseelt sind, soweit Gottes Beistand es gestattet dafür Sorge zu tragen, dass diese Bücher dem genannten Brevier und Missale, wie es nicht anders schicklich und passend ist, entsprechen und zugleich von allem Ballaste entledigt, frei von den Barbarismen und Unklarheiten so hergerichtet würden, dass aus ihnen Gottes Name in Ehrfurcht, in verständlicher und frommer Weise könne verherrlicht werden: so haben Wir beschlossen, Euch, deren Erfahrenheit in der Tonkunst und Komposition, Ergebenheit, Eifer und Gottesfürchtigkeit so vielfach bezeugt sind, vor allen anderen für diese schwierige Aufgabe zu erwählen, in der festen Zuversicht, dass Ihr Unseren Wunsch vollauf befriedigen werdet.

Zu diesem Zwecke erteilen wir Euch den Auftrag, die Antiphonarien, Gradualien, Psalterien und alle übrigen Gesänge, welche in den Kirchen nach Gewohnheit der römischen Kirche, sei es in kanonischen Horen oder bei der Messe, sei es bei anderen Offizien gebraucht werden, durchzusehen, und soweit es Euch gut erscheinen sollte, zu reinigen, zu verbessern und zu reformieren und erteilen Euch zu diesem Behufe hiermit kraft Apostolischer Autorität unbeschränkte und freie Befugnis und

[1]) Saltini und nach ihm Reumont, Gesch. d. Stadt Rom, Bd. III, 2. Teil S. 573 sprechen irrtümlicherweise von einer Bulle.

Ermächtigung, und gestatten Euch zur beschleunigten und besseren Ausführung dieses Auftrages nach Euerem Belieben noch einige andere Musikkundige zur Hülfe beizuziehen; und dies ungeachtet aller apostolischen und anderer Beschlüsse, welche etwa im Wege stehen sollten.

Gegeben zu Rom bei Sankt Peter unter dem Fischer-Ringe am 25. Oktober 1577, im sechsten Jahre Unseres Pontifikates.

gez. Glorierius.

An Unsere geliebten Söhne und Mitglieder Unserer Kapelle Joh. Petraloisius von Palestrina und Annibale Zoilo aus Rom.[1])

Das Breve findet sich in mehrfacher Abschrift unter den Akten der medicäischen Druckerei im Archivio di Stato zu Florenz. Sein Inhalt bestätigt den Bericht, der oben schon mitgeteilt wurde. Palestrina hatte mit einem anderen römischen Künstler den Auftrag zu einer Choralreform erhalten, die Adresse des päpstlichen Schreibens nennt ausdrücklich Annibale Zoilo.[2])

Den beiden Musikern stand es frei, weitere Kräfte beizuziehen.

Die Reform sollte alle Bücher, welche Choralmelodien enthielten, umfassen, voran Graduale und Antiphonar, sodann das Psalterium und die übrigen Gesangswerke. Auch über diesen Punkt war also der Hof von Spanien gut berichtet worden.

Wichtiger noch sind die Aufschlüsse, welche das Breve über Veranlassung und Zweck der Reform enthält.

Man hatte dem Papste vorgestellt, dass nach Erscheinen des reformierten Breviers und Missale in den Choralbüchern Fehler und Übelstände von mancherlei Art in grosser Zahl zu Tage getreten seien. Komponisten, Schreiber, Drucker werden für dieselben verantwortlich gemacht; sie erhielten alle drei durch die liturgischen Reformen Gelegenheit, mit den Melodien sich zu beschäftigen. Wie aus dem Wortlaute des Breve hervorgeht, hat Gregor XIII. also nicht den alten Choral einer

---

[1]) Originaltext s. Anhang Nr. 3.

[1]) Nicht zu verwechseln mit Cesare Zoilo. Annibale war nach Ambros, Gesch. d. M. (IV, S. 75), 1561 Kapellmeister am Lateran, seit 1576 päpstlicher Sänger. Nach Dr. Haberl, Kirch. Jahrb. 1900, S. 174 Anm. 1 wurde er, weil verheiratet, aus der päpstl. Kapelle entlassen. Er wird uns im Verlaufe der Gesch. der röm. Choralref. noch mehrmals begegnen. Von s. Kompositionen bringt Torchis Arte musicale in Italia Bd. I vier 8stimmg. Madrigale. Anderes in Proskes Mus. div. Vgl. Riemann, Mus. Lex. u. Baini, Memorie I. S. 70.

Korrektur bedürftig erachtet — das Breve erwähnt auch keiner im Verlaufe der Jahrhunderte eingeschlichenen Mängel und Abweichungen — sondern Übelstände allerjüngsten Datums, verursacht bei der jüngstens notwendig gewordenen Anpassung und Vervielfältigung der Choralbücher im Anschlusse an das neue Brevier und Missale, werden in dem Breve hervorgehoben. Aus dieser Auffassung allein begründet sich die Bezugnahme auf die früheren liturgischen Reformen: in ihrem Gefolge waren, so wurde dem Papste berichtet, Barbarismen, Widersprüche in den neuen Exemplaren aufgekommen und manches Unnötige, das nach Verkürzung und Vereinfachung des Offiziums und des Messritus keine Verwendung mehr finden konnte, in den Kopien und Nachdrucken geduldet worden.

Die Änderungen, welche das Messbuch von 1570 brachte, waren nicht für alle Diözesen unterschiedslos dieselben. Im allgemeinen bestanden sie im Wegfalle mancher Gebete und Messen. Von den zahlreichen Sequenzen wurde der grösste Teil gestrichen. Für die Choralbücher von Bedeutung war vor allem der Umstand, dass manche neue Texte der Liturgie aufgenommen, andere an eine neue Stelle gerückt wurden. Dies hatte beim Gebrauch der traditionellen Bücher manche Unbequemlichkeiten im Gefolge. Die vielen Einträge (Hinweise auf Seitenzahl und Ort, wo die betreffenden Texte zu finden) schadeten in etwa der wünschenswerten Reinlichkeit und Sauberkeit der Bücher; lästiger war für die Praxis das unvermeidliche Blättern und Umschlagen, am misslichsten das Untersetzen neuer Texte unter schon geschriebene oder gedruckte Melodie-Schemata. Hier liessen sich Anpassungen und Änderungen in der Melodie selbst kaum umgehen. Diese delikate Arbeit jedem einzelnen Kantor zu überlassen, war gewagt; dass hierbei Ungeschicklichkeiten mitunterliefen, braucht nicht Wunder zu nehmen. Ein Neudruck des Graduale und Antiphonars musste vielen erwünscht sein: er bot das einfachste, sicherste und dauerhafteste Mittel sich aus der Verlegenheit zu helfen. Nichtsdestoweniger machte man vielfach den Versuch mit handschriftlichen Korrekturen; so in Spanien und in Deutschland, z. B. in Ausburg und in vielen Klöstern. Von einem „einschneidenden Einfluss" der Pianischen Messordnung auf die Choralbücher kann demnach kaum die Rede sein, geschweige denn, dass derselbe „eine dringende Notwendigkeit" geworden wäre, „der

Reform der liturgischen Bücher auch eine Reform der Choralbücher auf dem Fusse folgen zu lassen“.

Die beiden Musiker sollten also sämtliche Choralbücher mit den fortan für die Liturgie massgebenden Texten in Brevier und Missale in Einklang bringen und dabei die aus früheren Accommodationsversuchen entsprungenen Fehler und Mängel — als solche nennt das Breve: Barbarismen, Unklarheiten in Notation oder Druck, Widersprüche, Überflüssiges — entfernen.

Ausdrücklich sagt der Papst: animadversum est, Antiphonaria, Gradualia ... post editum breviarium et missale ex Concilii Tridentini praescripto quam plurimis barbarismis . . . esse referta. Nur in sehr freier Übersetzung könnte man in das post editum breviarium . . . esse referta den Sinn hineinlegen, dass nach Vollendung der Brevierreform die übrigen Chorbücher noch immer einer Korrektur ihrer alten Mängel harrten. Aus den Worten des Breve kann man eine solche Erklärung nicht ableiten. Denn einmal verlangt die klare Satzgliederung, dass die Zeitangabe post breviarium editum zu referta bezogen werde. Eine Verbindung mit animadversum est ist unstatthaft. Sodann ergiebt diese Interpretation einen Sinn, welchen wir dem Papste nicht zu insinuieren wagen. Wollte man nämlich dem Texte die Bedeutung geben, dass nach Abschluss der Reformen in Brevier und Missale eine weitere Aufgabe zu lösen sei, nämlich die Korrektur der Choralgesänge, dann klagte das Breve nicht nur Schreiber und Drucker, sondern an erster Stelle die Verfasser dieser Melodien — nach der allgemeinen Auffassung jener Zeit also Papst Gregor den Grossen — der Unkenntnis, Nachlässigkeit und selbst böswilliger Absichten an. Viel eher erwartete man bei dieser Auffassung des Breve einen Hinweis auf die Länge der Zeit und das Missgeschick, dem die Melodien durch Jahrhunderte da und dort preisgegeben waren, oder einen ähnlichen Gedanken. Aber gerade von den tot saeculorum decursus schweigt der Papst.[1])

---

[1]) Man vergleiche den geschichtlichen Überblick, den Pius V. zur Begründung der Reform des Missale in der mehrmals erwähnten Bulle Quo primum giebt. Paul V. spricht, wie wir noch sehen werden, in seinem Erlasse an die Kardinalskommission betreffs der Wiederaufnahme der Choralreform

Die Mängel, welche durch die Choralreform gehoben werden sollen, datieren seit Erscheinen des Tridentinischen Breviers und Missale. Dies der Sinn des post editum breviarium. Der Papst verfehlt überdies nicht seine Absicht mit deutlichen Worten auszudrücken. Die Choralbücher sollten dem neu reformierten Brevier und Missale angepasst werden.[1]) Allein das Brevier hat keinerlei Notation, sondern enthält nur die Texte für das priesterliche Stundengebet. Das Missale hingegen enthält nur wenige Melodien, die in den anderen Chorbüchern nicht enthalten sind und ihrer Einfachheit wegen für eine Reform des Graduale und Antiphonarium nicht als Vorbilder dienen können. Die Übereinstimmung, welche die Choralreform zwischen Brevier und Missale einerseits und den Choralbüchern andererseits bewirken soll, kann sonach einzig in einer äusseren Accommodation der letzteren an die ersteren bestehen, durch welche die Verteilung der Melodien in sämtlichen Chorbüchern nach der veränderten Fassung des Breviers und Missale bestimmt wurde, indem was im Offizium fallen gelassen wurde, in den Choralbüchern in Wegfall kam; anderes, was diese nicht enthielten, oder nicht an passender Stelle aufwiesen, der entsprechenden Stelle zugeteilt wurde. Aus diesem Zwecke begreift man die Erwähnung der Brevier- und Missalreform, die ja nicht das Werk Gregors XIII. war. Eine durchgreifende, von rein musikalischen Grundsätzen diktierte Bearbeitung der Melodien „nach den Regeln der Kunst" war durch die rein textlichen Änderungen in den genannten Büchern nicht notwendig geworden. Übrigens haben wir gesehen, wie die Kommissionen unter Pius V. die Postulate einer textlichen Umarbeitung der nach Ansichten humanistisch gebildeter Reformatoren mit Barbarismen überfüllter Texte nicht anerkannten, sondern vielmehr für die Erhaltung der älteren Formen eintraten.

Neben der bloss äusseren Übereinstimmung der Choralbücher mit Brevier und Missale hofft der Papst als Frucht der Reform für die kirchlichen Gesangsbücher eine derartige Fassung,

---

„von reformbedürftigen Stellen, die sich mit der Zeit im Chorale vielleicht gebildet haben".

[1]) Nos ut ea Breviario et Missali praedictis sicut congruum et conveniens est, respondeant . . . so wörtlich das Breve Gregors XIII.

„dass nach Ausschluss der überflüssigen Bestandteile, Barbarismen und Unklarheiten der Name Gottes würdig, verständlich, fromm könne gelobt werden".[1]) Die Mängel, welche hier genannt werden, sind dieselben, welche der Eingang des Breve in der Pars narrativa aufführt und unterliegen also der daselbst gemachten Einschränkung, obgleich eine solche hier (im Nachsatze) nicht wiederholt wird. Die Bestimmung darf nicht aus ihrem Zusammenhang mit dem Vordersatz gehoben und als für sich bestehend aus sich allein interpretiert werden.[2])

Allerdings: Derselbe Grund, dasselbe Recht[3]) (ubi eadem est ratio, eadem est juris dispositio). Allein für eine alle sogenannten Barbarismen im Chorale umfassende Reform und eine solche, welche sich auf die jüngst entstandenen Fehler beschränkte, fehlte eben die gemeinsame Begründung (ratio). Denn abgesehen davon, dass bei einer solchen Ausdehnung die Reform einen ungleich weiteren Umfang annahm und ihre Durchführung ungleich grössere Schwierigkeiten bereitete, besteht zwischen den Nachlässigkeiten und Verstössen, welche in der Unkenntnis oder Böswilligkeit der jüngsten Korrektoren ihren Ursprung hatten, und den seit Jahrhunderten geduldeten und in allen Kirchen durch Gewohnheit eingebürgerten und grösstenteils durch Bau und Eigenart der Melodien bedingten sogenannten Barbarismen ein solcher Unterschied, dass eine Übertragung der nach dem Breve in unzweideutiger Weise beschränkten Bestimmung auf den ursprünglichen Bestand der Melodien rechtlich unbegründet erscheint. Es gilt eben auch

---

[1]) simulque superfluitatibus resecatis ac barbarismis et obscuritatibus sublatis ita aptentur, ut iis nomen Dei reverenter, distincte devoteque laudari queat.

[2]) Denn: Dictum restringitur ratione u. Ratio legis est anima legis. Reiffenstuel, Ius can., Paris 1864 vol. I. S. 184 Nr. 388; ibid. Nr. 387, und Ferraris, Biblioth. prompt. sub verb. „Lex" a. 5 Nr. 28: Mens autem legis sive Legislatoris desumi debet tum ex materia legis, tum ex circumstantiis temporum, locorum et personarum, et praecipue ex ratione in Lege posita; und Intelligentia dictorum ex causis est assumenda dicendi. cap. Intellg. 6 de verb. significat.

[3]) Vgl. übrigens die allgemeine Einschränkung dieses Satzes bei Schmalzgrueber Jus eccles. univ., Ingolstadii 1728, P. I, tit. 2, De Constit. § 7 S. 25 Nr. 48 ratio legis non est lex; ergo etiamsi in alio casu eadem militaret ratio, adhuc non sequeretur esse de illo legem; quia optime potest Legislator de uno disponere, et non de alio, vel quia non vult, vel quia non expedit omnia simul prohibere.

in unserem Falle der Satz: der klare Wortlaut verträgt weder Interpretation noch Konjektur. (Verba clara non admittunt interpretationem neque voluntatis conjecturam.)

Die päpstliche Entschliessung erfolgte überdies auf Grund der dem Papste gemachten Vorstellungen. Wer immer dieselben erhoben haben mag, trug naturgemäss auch die Verantwortung. Der Erlass wurde nicht als Motu proprio und ex certa scientia ausgestellt, sondern wie der Wortlaut erkennen lässt (quoniam animadversum est) auf Veranlassung als einfaches Breve, dessen Tenor durch die Richtigkeit des unterbreiteten Berichtes bedingt, und dessen Tragweite nach der in ihm ausgesprochenen Voraussetzung zu interpretieren ist. Für den Verlauf der Reform ist dieser Umstand, wie sich noch zeigen wird, von einiger Bedeutung.

Die Thätigkeit, welche der Papst von seinen Musikern erwartete, bezeichnet er selbst mit den Worten: purgare, corrigere, reformare. Die drei Verben besagen im Grunde ein und dasselbe: reformare. Die Reinigung und Korrektur sollte sich ja nur auf jüngstens durch Unvorsichtigkeit oder Unverstand verursachte Verstösse beschränken. Hierzu gab der Papst volle und unbehinderte Ermächtigung. Von einer Korrektur nach den „Regeln der Kunst" schweigt das Breve.

Purgare, corrigere — beide Ausdrücke findet man, wie das vielleicht noch öfters gebrauchte emendare, fast auf jedem liturgischen Drucke dieser Zeit. Oben schon wurde darauf hingewiesen. Mochten die Änderungen noch so unbedeutend sein, als „Korrektur" oder „Verbesserung" konnten sie neben den „Beisätzen" auf dem Titelblatt Reklame machen. Sie gaben das Recht, die Auflage als „verbesserte und vermehrte" anzupreisen. Eine tiefgreifende Durcharbeitung eines Werkes besagen die Ausdrücke weder an sich noch dem Sprachgebrauch oder der „Geschäftssprache" des 16. Jahrhunderts nach. Sie brauchen also auch hier im Breve Gregors XIII. nicht als eine solche verstanden zu werden — wenngleich die Empfänger des päpstlichen Schreibens sie dahin aufgefasst zu haben scheinen.

In Übereinstimmung mit der oben gegebenen Erklärung wurde die Intention Gregors XIII. im juridischen Votum für die Rota-Entscheidung[1]) vom 2. Juni 1599 verstanden.

---

[1]) Das Original dieses wie der folgenden Dokumente befindet sich unter

„Gregor XIII., so heisst es daselbst, verlieh durch Breve vom 25. Oktober 1577 den wohlunterrichteten Musikern Petrus Aloisius Prenestrinus (!) und Annibale Zoilo die Berechtigung, die Gradualien, Dominikalien, Sanktuarien, Antiphonarien, Psalterien und andere Choralbücher, die in den Kirchen des römischen Ritus bei den kanonischen Horen sowohl als bei der Messe und den übrigen Offizien im Gebrauche sind, zu revidieren, zu purgieren und zu reformieren, und dies in der Art und Weise, dass was diese Bücher an Überflüssigem enthalten, unterdrückt werde und sie nach Beseitigung der Barbarismen und Unklarheiten, mit dem Tridentinischen Brevier und Missale, wie es recht und schicklich ist, übereinstimmen."

Auch hier wird als Endzweck der Reform die Übereinstimmung der Choralbücher mit Brevier und Missale hingestellt (ea tamen ratione, ut . . . Breviario et Missali . . . responderent). Dass es „nur eine gute und heilige Sache wäre, den Choral auf seinen ursprünglichen Zustand zurückzuführen", glaubte auch eine nur wenige Jahre vor diesem Votum geschriebene anonyme „Information über die Choralreform". Ebendaselbst wird dieser Gedanke Pius V. und Gregor XIII. als Motiv beigelegt. Selbst das Konzil von Trient soll dieser Meinung gewesen sein. Wieweit der ungenannte Verfasser mit seiner Behauptung bezüglich Pius' V. und der allgemeinen Synode im Rechte ist, kann aus dem oben Gesagten zur Genüge entnommen werden, was Gregor XIII. betrifft, unterliegt sie kaum einem Zweifel. „Und in den wenigen Sachen, die bisher in kleinem Formate gedruckt wurden, findet man unzählige Irrtümer und schlechte Korrekturen (scorrettioni); viele Noten nämlich, die auf die Linie gehörten, stehen im Zwischenraum und umgekehrt." Diese Klage erinnert an Guidettis Vorrede zu seinen Praefationes. Merkwürdigerweise aber umgeht die Information die älteren Drucke ebenso wie die Folio-Ausgaben der Venetianer u. a. Auch in Rom waren vor 1594 Foliodrucke erschienen, gegen die ein solcher Tadel nicht allgemein erhoben werden darf. Allein die früheren Ausgaben müssen eben seit 1592 als „kleine" und fehlerhafte Editionen

---

den Akten der Stamperia orientale im Archiv. di Stato zu Florenz. Näheres im 2. Bande.

gelten, es wäre ja sonst die römische Erfindung „in grossen Noten und grossen Buchstaben zu drucken“ weniger epochemachend erschienen und kein Grund des rätselhaften Ausganges der Reform unter Gregor XIII. zu nennen gewesen. Doch lässt sich nicht leugnen, dass seit 1592 das Breve Gregors XIII. mehr dahin erklärt wird, dass innere ästhetische Mängel im gregorianischen Chorale schon 1577—1578 eine Reform opportun gemacht hätten, ihre Entfernung und Verbesserung aber der Weg zu einer von Gregor XIII., oder gar vom Konzil zu Trient und Pius V. ersehnten Uniformität im Kirchengesange gewesen wären. Auch die Ideen haben ihre Evolutionen und folgen darin unserem Bedürfnisse und dem uns umgebenden Milieu!

Wichtiger noch als diese „private“ Erklärung des Breve ist die Interpretation, welche dasselbe alsbald nach seinem Bekanntwerden von Seite des Maestro della Cappella Pontificia erfuhr. Sie lautet einfach und klar, dass die beiden Musiker keine eigentlichen Änderungen am Chorale vorzunehmen hätten. Diese Erklärung wurde infolge einer Interpellation und nach Prüfung erhobener Bedenken abgegeben, sie erhielt eine höchste Beglaubigung in einem vom päpstlichen Hofe dem Könige von Spanien gewordenen Bescheide, wonach man in Madrid sich in den Gedanken einwiegte, Seine Heiligkeit habe jede Neuerung verboten.[1]) Und doch scheint Gregor XIII. sein Breve niemals widerrufen zu haben. Ohne mit sich selbst in Widerspruch zu treten, konnte er seine Erklärung dem spanischen Gesandten nur in dem Falle geben, dass er das Breve vom 25. Oktober im konservativsten Sinne interpretierte und ein revidieren und purgieren ohne Neuerungen für möglich hielt.

Die Worte des apostolischen Schreibens sind überdies deutlich genug: Gregor XIII. war im Glauben, dass nach Erscheinen des Breviers und Missale in reformierter Fassung die in seinem Breve namhaft gemachten Übelstände in den Choralbüchern eingetreten seien, sie zu beseitigen war die Aufgabe, welche den beiden Künstlern zu lösen oblag.

Gregor XIII. war seinem Bildungsgange nach Jurist. Besondere Vorliebe oder tieferes Verständnis für die Künste legt

---

[1]) Hiezu die Reg. interpret. Si de mente Legislatoris constet, interpretatio est facienda potius secundum ipsam quam secundum Legis verba, quidquid aliud ipsa verba sonare videantur. (Communis) ap. Ferraris, l. c. Nr. 27.

ihm keiner seiner Biographen bei. Doch that er manches, was den schönen Künsten zu gute kam, ein bemerkenswerter Einfluss auf die musikalischen Verhältnisse in Rom tritt hingegen nicht hervor. Für die Sängerkapelle von Sankt Peter verfügte er einige Änderungen.[1]) In der Widmung des vierten Buches der Messen (Bd. XIII. der Ges.-Ausgabe) gedenkt auch Palestrina des ausgezeichneten Wohlwollens, dessen er von Seite des Papstes gewürdigt werde, ohne jedoch auf eine persönliche Neigung Gregors XIII. zur Musik anzuspielen. Noch schweigsamer verhält sich Palestrina im Vorworte zu den Cantica Canticorum (Bd. 5 d. Ges.-Ausgabe), die demselben Papste gewidmet sind. Als der Papst kurz vor seinem Tode lebhaftes Gefallen an der Musik bekundete, wollte man in diesem Umstande einen Vorboten seines nahen Hinscheidens erkennen.[2])

Es ist sonach kaum anzunehmen, dass Gregor XIII. für die anbefohlene Revision des Graduale persönlich Direktiven gab. Er überliess die Angelegenheit dem Urteile seiner Musiker, wie er auch von diesen nach Bericht des Don Fernando auf den Gedanken einer Choralreform gebracht worden war. Eine Kommission[3]) von Kardinälen sollte die Reformarbeiten überwachen und etwa entstehende Schwierigkeiten beseitigen. Die vorgelegten Reformpläne zu beurteilen, ihre Begründung, ihre Tragweite zu ermessen, überschritt die Grenzen, in welchen der Papst sich selbständig bewegte.

Nicht in allweg glich die Regierung Gregors XIII. der eines Pius V. Der neue Papst ging zum Teil Wege, welche sein Vorgänger nicht gewandelt war. Aber wenn irgendwie das kirchliche Regiment dasselbe geblieben, so war es in der Ordnung liturgischer Angelegenheiten der Fall. Deutlich trat dies in den Kämpfen um die Erhaltung der Mailänder Liturgie hervor.

Mehrere Jahre schon arbeitete der Erzbischof dieser Stadt, der hl. Karl Borromäus an der Reform des ambrosianischen

---

[1]) Vgl. die Vorrede zu Guidettis Directorium chori und den Brief des mantuanischen Agenten Capello v. 18. Oktober 1578 bei Bertolotti, La Musica in Mantova. Ricordi Milano. S. 52.

[2]) Hübner, Sixtus V. Bd. I, 115, 116.

[3]) Das päpstl. Breve spricht nicht von ihr, wohl aber die Korrespondenz Don Fernandos mit dem spanischen Hofe. An der Mitwirkung einer solchen kann daher nicht gezweifelt werden, sie gehört zum gewöhnlichen, auch in den späteren Perioden der Choralreform beobachteten römischen Geschäftsgange.

Ritus. Die Tendenz, welche er dabei verfolgte, war dieselbe, welche einst Pius V. in der Herausgabe des römischen Breviers und Messbuches geleitet hatte: die Überlieferung zu erhalten oder wo es notwendig war, wiederherzustellen.[1] Auch die Art und Weise, in welcher dieses Ziel erreicht wurde, war in Mailand keine andere als in Rom. Man suchte die ältesten Monumente der ambrosianischen Liturgie zu erwerben und für eine glückliche Lösung der Reform zu verwerten. So bemühte sich Karl Borromäus um alte Exemplare des ambrosianischen Breviers, Missale und Ceremoniale bei dem Kardinale Sermoneta u. a.[2] Einen Aufenthalt in Rom gelegentlich des Jubeljahres 1575 benutzte der auf die Rechte seiner Kirche so eifrig bedachte Erzbischof, um vom Papste die Ermächtigung zu erwirken, den ambrosianischen Ritus überall in seinem Sprengel einzuführen, selbst da, wo bisher die römische Liturgie in Übung gewesen. Das Breve,[3] datiert 25. Januar 1575, lobt diesen „pflichtgemässen Eifer" des Erzbischofs und Kardinals für Erhaltung und Wiederherstellung des ambrosianischen Ritus, hebt hervor, wie schicklich es sei, wenn mit der Kathedrale die übrigen Kirchen der Diözese ein und dieselbe Liturgie befolgten, und versichert den Erzbischof der päpstlichen Gutheissung und Unterstützung dieser ebenso „frommen als billigen" Angelegenheit. Dem Gutdünken des hl. Karl wurde es anheimgegeben, wo immer er in Kirchen und Klöstern, die seiner Jurisdiktion unterstellt waren, die ambrosianischen Riten wiederherzustellen oder einzuführen wünschte, dies kraft päpstlicher Ermächtigung zu thun. Kein Gewohnheitsrecht sollte diesen Reformen ein Hindernis bereiten. Nur die exempten Orden behielten ihre Liturgie. Mehreren derselben wurde dieses Recht noch ausdrücklich zuerkannt. Andere nicht exempte Klöster hatten die Annahme des ambrosianischen Ritus teils früher schon erbeten, teils gingen sie infolge dieses päpstlichen Schreibens allmählich zu demselben über. Ernstliche Schwierigkeiten aber erstanden in Monza und Trevi. Beide Städte wollten von der römischen

[1] Näheres hierüber bei Joseph. Ant. Saxii, Series Ep. Mediol. III. S. 1035 ff. Mazzucchelli, Osservationi intorno al saggio stor.-crit. sopra il rito ambros. Milano 1828.

[2] Vgl. Sala l. c. Docum. II. S. 89 Nr. 26.

[3] Sax. l. c. S. 1036. Magistretti, Cenni sul rito ambros. Milano 1895. S. 55.

Liturgie nicht lassen. In Monza versuchte man um jeden Preis den Erzbischof von seinem Vorhaben abzubringen. Als dieser allen Gründen gegenüber auf seinem Rechte bestand, sandte man „eine mit zahlreichen Unterschriften bedeckte Bittschrift nach Rom, des Ansuchens, der Papst möge (die Stadt) bei ihren hergebrachten römischen Gebräuchen belassen und beschützen". In der That erregten sie (die Bittsteller) einen wahren Sturm der Entrüstung gegen den Heiligen (Borromäus), fast alle Kardinäle, voran der einflussreiche Morone, wurden seiner Sache im Innersten abgeneigt. „Andere sagen," so schrieb ihm Speciano, „Eure Herrlichkeit, Illustrissime, seien den römischen Gebräuchen überhaupt abhold, da Sie dieselben so gar nicht nachahmen wollten, nicht nur in der Liturgie, sondern auch nicht in Kleidung und Bart." In der Missstimmung, in die man sich hineindeliberierte, dachte man in Rom ernstlich daran, den ambrosianischen Ritus ein für allemal gänzlich abzuthun. Die Erbitterung gegen den Kardinal wuchs so sehr, dass ihm Speciano riet, für den Augenblick mit allen Reformen innezuhalten; nicht einmal die Akten seines vierten Provinzialkonzils solle er jetzt dem hl. Stuhle unterbreiten; das beste wäre, wenn er für einige Zeit auf Visitation gehen wollte, damit weniger Gelegenheit sei, auf ihn aufmerksam zu werden, und man ihn leichter vergessen könne. „Man sieht Sie hier als Feind alles dessen an, was zu Rom geschieht." Der Heilige bewies bei aller Ehrfurcht und Unterwürfigkeit gegen den hl. Stuhl auch hier seine gewohnte Festigkeit. Auf den ausdrücklichen Wunsch Gregors XIII. stellte er zwar in Monza den römischen Ritus wieder her; als aber der Papst überdies dem Marquis von Ayamont das Privileg erteilte, durch die ganze Mailänder Diözese in seiner Gegenwart die Messe nach römischem Ritus feiern zu lassen, liess der Heilige durch Speciano so energische Gegenvorstellungen machen, dass der Papst das schon erteilte Privileg wieder einzog. Mit Recht sagt daher Sylvain: „Wenn diese ehrwürdige Kirche noch heute — und mit Recht — stolz ist auf ihre majestätische und imposante Liturgie, so verdankt sie dies ihrem grossen Kardinal." [1])

In Rom scheint für kurze Zeit wirklich eine Strömung bestanden zu haben, welche den Papst zur Unterdrückung aller Sonderriten bewegen wollte. Nur mehr eine Liturgie sollte in

[1]) P. Dreves in Stimmen aus M. Laach 1884. II. (Bd. 27) S. 459 f.

der gesamten Kirche zu Recht bestehen, die römische. Wenigstens drangen Gerüchte von solchen Plänen und Absichten nach Mailand. Der Kardinal antwortete, als er sich selbst von seinen besten Freunden verlassen sah, an seinen vertrauten Agenten in Rom, dass, falls der Papst den unbedingten Anschluss an die römischen Riten fordere, er zwar sofort seinem Befehle nachzukommen bereit sei, doch könne er unbedenklich „auf so viele Ausnahmen hinweisen, welche in der Verpflichtung zum römischen Ritus zugestanden worden seien, und zwar nicht allein in zahllosen Städten der transalpinen Länder, sondern selbst in Genossenschaften, welche das Offizium Romanum eingeführt hatten, und dabei ihre eigenen Riten befolgten, wie die Dominikaner, Karmeliten u. a." Die Sicherung der ambrosianischen Liturgie gehöre zu den wichtigsten Obliegenheiten seines Amtes, der Papst möge hierüber nichts entscheiden, ehe er nicht von deren Einrichtungen im einzelnen Kenntnis genommen. Nötigenfalls würde er selbst nach Rom eilen und dort seine Sache vertreten. Personen, welche ihr Leben lang dem römischen Ritus angehörten, seien voll Bewunderung für die Mailänder Liturgie. Niemals sei einem Papste die Aufhebung dieser Vorrechte und Traditionen in den Sinn gekommen. Der glückliche Stand, in welchem die Diözese sich augenblicklich befinde, die allbekannte Ergebenheit, mit der sie dem päpstlichen Stuhle anhange, machten einen solchen Schritt gerade jetzt unbegreiflich. Denke der Papst aber ernstlich an eine allgemeine Uniformierung in Sachen der Liturgie, so möge man von Rom aus erst weitere Erkundigungen bei den verschiedenen Bischöfen über diese Angelegenheit einholen.[1])

Karl Borromäus kannte besser als sein Agent die wahre Gesinnung Gregors XIII. Er liess sich darum auch durch das erwähnte Privileg, das der spanische Marquis sich von Rom verschafft hatte, nicht beirren. „Der Papst kann sicher sein, — schrieb er wiederum an Speciano — dass ich alles billigen werde, was er anzuordnen für gut findet. Aber ich fühle mich doch verpflichtet, an den schlechten Dienst zu erinnern, der, wie ich klar sehe, mit den letzten Entschliessungen Gott erwiesen würde, die doch nur in sehr wenig aufrichtiger Weise

[1]) Brief v. 28. Juli 1578. Sax. l. c. S. 1039. Mazzucch. l. c. S. 392.

erpresst wurden von Leuten, deren verborgene Absichten dem guten Willen Seiner Heiligkeit wenig entsprechen." [1])

Der Erzbischof hielt Mass. In Mailand gab es Kirchen genug, in denen der römische Ritus gestattet war. [2]) Allein dem skandalsüchtigen Marquis genügte dies sowenig als das Privileg, in seiner Hauskapelle die römische Messe hören zu dürfen. Er wollte auf jede Weise dem Kardinale Verlegenheiten bereiten. Gregor XIII. war dies nicht unbekannt. Er liess sich durch Borromäus umstimmen und widerrief die gewährte Vergünstigung. Wir werden auf das Verhalten des Papstes ausländischen Regierungen gegenüber noch näher zu sprechen kommen.

Diese Vorgänge im Mailänder Bistum bilden eine interessante Episode in der Geschichte der Nach-Tridentinischen Reform der Liturgie. Wenige Männer dieser Zeit haben auf den Gang der kirchlichen Ereignisse grösseren Einfluss ausgeübt als der Kardinal von Santa Prassede, der heilige Karl Borromäus, und wenige hatten den Geist des Tridentinums so in sich aufgenommen und in ihrem Wirken verkörpert. Borromäus war über jeden Schritt unterrichtet, der in Rom unternommen wurde, er seinerseits liess dem Papst alles zu wissen thun, was in seinem Sprengel vorging. In hohem Grade besass er das Vertrauen eines Pius' V., Gregors XIII., Sixtus' V. 1564 gehörte er zu der Kommission zur Ordnung der Camera Apostolica und half als Mitglied des Ausschusses die Angelegenheiten der päpstlichen Sängerkapelle ordnen. Unter seinen ausgedehnten Arbeiten vergass er nicht auch die Pflege der Kirchenmusik. Perego verfasste auf seinen Wunsch eine Choralschule für den Mailänder Klerus (1574), dieselbe blieb indes vorerst Manuskript. [3]) An eine Korrektur des ambrosianischen Chorals, der bekanntlich weit einfachere, aber zugleich auch weit notenreichere Melodien aufweist als der römisch-gregorianische, dachte er nicht. Wie viele Partikularsynoden wünschte er nur die Ausübung im Chore vollkommener zu gestalten. Mehrere seiner noch erhaltenen Briefe verraten, wie sehr er für eine kirchenmusikalische Reform in diesem Sinne eiferte. Bei

[1]) Mazzucch. l. c. S. 394.

[2]) Vgl. Brief Borromeos an Speciano v. 12. Nov. 1578. Mazz. l. c.

[3]) Original in der Kapitelsbibl. Mailand. Vgl. Sala, l. c. S. 155; das Werk erschien im Drucke 1622.

Bestellung einer Probemesse von seinem Komponisten Ruffo verlangte er als erste Eigenschaft, dass das Werk so klar wie möglich sei. Alle seine Bestimmungen dieser Art atmen tiefen Ernst, nähern sich bisweilen fast rigoroser Strenge. Laien wurden nur mit besonderer Approbation als Sänger in der Kirche zugelassen. Den Nonnen verbot er, bei der heiligen Messe singend zu respondieren. Den Gebrauch der Musikinstrumente beim Gottesdienst duldete er nicht. Selbst an höchsten Feiertagen und in den Kirchen der Regularen sollten dieselben untersagt bleiben. Pius V. hatte diese Verordnung mit den Akten des Provinzialkonzils auch auf exempte Orden ausgedehnt. Borromäus unterliess nicht, nötigenfalls hieran zu erinnern. Gregor XIII. scheint dieses Verbot der Musikinstrumente eigens noch bestätigt zu haben. Auch der Gouverneur von Mailand musste dasselbe respektieren. [1])

Karl Borromäus erlebte den Abschluss der begonnenen Reform nicht. 1579 war es ihm möglich, eine Instruktion über die ambrosianischen Riten zu vollenden. Im gleichen Jahre erschien ein Liber Litaniarum maiorum. Das Brevier folgte 1582, ein Sacramentale ambrosianum 1589. Noch fehlte das Missale. Seine Vollendung blieb dem Nachfolger des Heiligen vorbehalten. Unter Erzbischof Visconti wurde es 1594 gedruckt. Ein Martyrologium für Mailand hatte Galesini schon 1574 ausgearbeitet. Es erhielt jedoch die gewünschte Approbation nicht.

Was aber dem Heiligen in seiner langjährigen Regierung zu erreichen gelungen, zeigt zur Genüge, wie er über die Lage und die Bedürfnisse seiner Kirche dachte und in welchem Sinne er eine Reform verstand, eine solche anzubahnen suchte. In Rom konnte er nicht jedes Missverständnis über seine Bestrebungen verhüten. Doch fand er stets, wenn auch zuweilen nicht ohne Mühe, die nötige Berücksichtigung und Unterstützung. Gregor XIII. war ihm ganz besonders zu Willen. [2]) Gerade dieser Umstand lässt die Vorgänge in Mailand für die Geschichte der römischen Choralreform bedeutungsvoll er-

[1]) Nach Sala, Doc. vol. II. S. 199. Briefe unter Nr. 156. S. 200, Nr. 189. vol. IV. S. 211. Nr. 377 u. 378; Bibl. Ambr. Milano: F. 158 P. inf. S. 328.

[2]) Ebenso Sirleto. Der Briefwechsel mit ihm diente nur „zur Bekräftigung dessen, was Borromäus für die ambrosianische Liturgie arbeitete". Galesini an Borromäus, 25. Juli 1570. Mazz. l. c. S. 382.

scheinen. Die Mailänder Reform wurde vom heiligen Stuhle nicht bloss geduldet, sondern vielen und grossen Schwierigkeiten gegenüber unterstützt und zu Ende geführt.

Gregor XIII. konnte nicht mit der einen Hand zerstören, was er mit der anderen zu bauen im Begriffe stand. Wäre es ihm mit einer Uniformierung im liturgischen Gesange Ernst gewesen, wie hätte er das motu proprio, das sein Vorgänger für Spanien erlassen, neu bestätigen,[1] in Mailand die Sonderriten mit apostolischem Schreiben gutheissen und deren Wiederherstellung billigen und fördern können? In Rom und Mailand wusste man, was das Tridentinum mit seinen disziplinären Reformen im Sinne führte. Die Nachfolger eines heiligen Ambrosius hatten das Wort ihres grossen Vorgängers nicht vergessen: „In allem wünsche ich der römischen Kirche zu folgen; aber auch wir sind Menschen mit Vernunft begabt, und was anderwärts richtiger gehalten wird, halten auch wir in rechter Weise.“

Die warme Teilnahme, welche Gregor XIII. den Bemühungen des Kardinals Borromäus um die Reform der ambrosianischen Liturgie bewies, konnte diesen in seinem Vorhaben nur bestärken. „Durch Zustimmung der römischen Kirche sollte der Ritus der Mailänder Kirche auf ewig bestätigt sein“, erklärte gerade dieser Papst in seinem Breve vom 25. Januar 1575, und nur einen Monat später versicherte er in einem anderen Breve vom 8. Februar,[3] „es sei Aufgabe des heiligen Stuhles, alles was auf Antrieb Gottes oder durch frommen Eifer in der Liturgie der Kirchen ehemals zum Heil der Seelen angeordnet worden, für alle Zeiten gewissenhaft zu erhalten, und was immer in Vergessenheit geraten, wieder ins Leben zu rufen“.

---

[1]) cod. Vatican. 6204. fol. 174v.

[2]) S. Ambr. lib. III. de Sacram. cap. 1. In omnibus cupio sequi ecclesiam Romanam, sed tamen et nos homines sensum habemus, ideo quod alibi rectius servatur, et nos rectius custodimus. Patrolg. lat. ed. Migne, tom. 16 col. 433 A. Nr. 5.

[3]) Ecclesiae Mediolanensis peculiaris in divinis Officiis ac Ritibus ratio.. perpetuo sit Catholicae Romanae Ecclesiae firmata consensu. Breve v. 25. Jan. 1575. — Quae inspirante Domino in Ecclesiis ad divini cultus rationem studio pietatis olim sunt salubriter instituta, sicut ea perpetuo retineri conservarique religiose debent, ita si quando omissa vel intermissa sunt, apostolicae Nostrae sollicitudinis est curare, ut in unum eadem revocentur. Breve v. 8. Febr. 1575. Sala, Doc. I. S. 298 f.; Mazzuch. l. c. S. 387.

Einen sprechenden Beweis seiner streng konservativen Gesinnung gab Gregor XIII. anlässlich der Korrektur des Mailänder Psalterium. Der Hymnus auf den heiligen Ambrosius, welcher bisher im Gebrauche war, sollte durch eine Dichtung des Monsignore Bonhomo ersetzt werden. Der neue Hymnus wurde sehr gerühmt. „In vielen Teilen“ galt er als „schöner“ und besser gelungen „als der alte, der im Ausdrucke ungehobelt, im Rhythmus fehlerhaft, von keinem namhaften Autor herrührte“.[1]) Bonhomos Hymnus erfreute sich schon der Billigung seitens der Mailänder liturgischen Kommission. Auch Borromäus äusserte sich befriedigt, wünschte jedoch die Approbation des Papstes für die neue Version zu erhalten. Die Antwort fiel in Rom ungünstig aus. Unter dem 7. Juli 1571 meldete der Agent des Erzbischofs an diesen, dass der Papst den Hymnus aus der Hand Sirletos entgegengenommen und mit den älteren verglichen habe. Und das Resultat? „Aus begründeten Rücksichten kam Seine Heiligkeit zur Überzeugung, es sei gut, den alten Hymnus beizubehalten und dies um so mehr, als sonst nach dem Beispiele des Erzbischofs zahlreiche andere Bittsteller derlei Änderungen wünschen und vom Apostolischen Stuhl gleiche Erlaubnis zum Drucke verlangen möchten. Es ist aber der Wille Seiner Heiligkeit, diese Strasse für niemanden zu eröffnen, wie der Kardinal (Sirleto) noch des Näheren mitteilen wird.“[2])

Gregor XIII. hatte keinen Grund, eine Strasse, die zu betreten Borromäus verwehrt blieb und allen Bittstellern mit gleichem Ansinnen verschlossen bleiben sollte, seinen römischen Musikern zu eröffnen. Wir können auch nicht Dejob beistimmen, wenn er in seiner Schrift De l'influence du Concile de Trente sur la

---

[1]) Gelasini an Borromäus, Mailand, 25. Juli 1570. l'hinno . . . essendo in molte parte più bello di quell vecchio, quale oltrechè è rozzo nelle parole, è anco falso nei numeri, nè è di autore grave. Mazzuch. l. c. S. 382.

[2]) Im Carteggio di S. Carlo der Ambrosiana zu Mailand F. 44. Parte inf.: Sua Sta. dopo haver letto l'hinno vecchio et l'hinno nuovo, è venuta in parere, che per convenienti rispetti sia bene a continuare il vecchio, tanto piu, che con l'essempio di V. S. Illma. et Rma. molt'altri vorrebbono far di queste mutationi et haver la me medesima licentia di farli stampare: et è mente di Sta. S. di non aprir questa strada per alcuno, secondo che il Cardinale li scrivera piu a pieno per questo altro corriere. Da Roma a 7. di Luglio 1571. Der Hymnus war unter dem 8. März 1571 an Sirleto abgegangen. Cod. Vatic. 6191. fol. 26. Am 8. August desselben Jahres dankte Borromäus für die päpstliche Entscheidung.

littérature et les beaux arts (S. 255) glaubt, dass nicht zwar der Buchstabe, wohl aber der Geist des grossen Kirchenrates von Trient eine Reform der gregorianischen Melodien in antitraditionellem Sinne herbeigeführt habe. In Pius V., in Gregor XIII., in Karl Borromäus war dieser Geist lebendig. Diese Männer hatten die Tage des Tridentinum miterlebt und am Verlauf der Synode hervorragenden Anteil genommen. Allein weder Pius V. noch Borromäus thaten einen Schritt zu einer solchen Reform. Gregor XIII. liess sich bestimmen, eine Reform anzuordnen. Welche Absichten ihn dabei leiteten, haben wir aus seinen Worten gehört, er wollte keine Neuerung.

Nach dem eingangs dieses Kapitels mitgeteilten Berichte über die Anfänge der römischen Choralreform waren es auch nichts weniger als liturgische Bedenken und Rücksichten kirchendisziplinärer Natur, welche zuerst in einigen Künstlern den Gedanken an die Revision der Choralmelodien im Sinne einer Bearbeitung derselben wachriefen. Als Musiker betrachteten sie die Sache von anderem Standpunkt aus. Die alten Gesänge schienen den Anforderungen der Kunst nicht mehr zu genügen. „Die Barbarismen und üblen Missklänge“ im Chorale mochten ehedem schon recht sein, doch war man am Ende des 16. Jahrhunderts nicht Anderes und Besseres zu leisten fähig, zu fordern berechtigt?

Es war ja eine neue Zeit heraufgezogen, und neue Ideale beherrschten die Kunst. Das Neue mit dem Alten zu versöhnen, war einer der Hauptzwecke der katholischen Gegenreformation, eine Aufgabe, welcher auch die liturgischen Reformen zu dienen teilweise bestimmt waren.

Sollte nur der liturgische Gesang mit seinen archaistischen Formen allem Fortschritte zum Trotz unverändert derselbe bleiben?

Sollte die Kirche, diese eifrigste Pflegerin der Künste, einzig in dem Gesange, welchen sie mit Vorliebe den ihrigen nannte, alle Errungenschaften der neuen Zeit verschmähend, sich einer Reform verschliessen, nachdem sie fast auf allen Gebieten ihrer Disziplin eine solche begünstigt und mit opfervollen Anstrengungen ins Werk gesetzt?

Diese Frage durfte und musste gestellt werden. Es wäre thöricht zu glauben, dass der Choral des 16. Jahrhunderts und zumal die Ausgaben nach 1570 einer Reform nicht bedurft hätten. In Rom begann Palestrinas Stern zu glänzen. Das

seltene Talent dieses Meisters gehörte der Kirche. Die Einführung des neuen Missale weckte in den einzelnen Kirchen und Diözesen das Interesse an liturgischen Reformen, es konnte der Choralreform die Bahnen eröffnen helfen. Warum sollte man diese gelegene Stunde vorübergehen lassen? Die neue Druckerei versprach eine leichte und entsprechende Herstellung der Choralbücher. Der Augenblick schien hiezu geschaffen. Mochten die ersten Anregungen wo immer entsprungen sein: die Kirche konnte von einer Choralreform Gutes erwarten und gewiss — Gregor XIII. erwartete es. In dieser frohen Hoffnung gab er sein Breve.

Aber es hing eben alles davon ab, was unter dem dehnbaren Begriffe einer „Reform“ zu verstehen sei.

Was Gregor XIII. in unserem Falle darunter verstand, lässt sein Breve zur Genüge erkennen: Entfernung sämtlicher Fehler, welche sich anlässlich der jüngsten Accommodationsversuche an das Missale in die Melodien eingeschlichen hatten. Seine streng konservative Richtung bezeugen überdies seine Reform des Martyrologiums, die unter ihm durchgeführte Revision des Corpus iuris, die erwähnten Vorgänge in Mailand.

Ihrerseits erhofften Palestrina und Zoilo nach dem Berichte des Don Fernando eine Besserung der Melodien, indem sie dieselben möglichst den Regeln ihrer Kunst anbequemten. Die unkünstlerischen Barbarismen in Behandlung der Sprache, die unschicklichen Längen und Häufungen der Neumen, Unregelmässigkeiten in der Tonalität begründeten für sie die Notwendigkeit einer Reform, aber wie es scheint, nicht weil sie die Melodien dadurch ihrer ursprünglichen Eigenart entfremdet sahen, sondern weil diese Mängel die Gesetze der Kunst, wie sie glaubten, verleugneten.

Ihr Massstab war die Kunst, ihre Auffassung von derselben.

Für die päpstlichen Kommissionen zur Reform des Breviers und Missale hatte als erstes Kriterium „die Norm und Regel der Väter“ gedient.

Es war durchaus begründet, in einer kirchenmusikalischen Reform den künstlerischen Standpunkt zu betonen, und niemand wird es dem Princeps musicae verargen, dass er dieses gethan. Choral ist Kunstgesang und die Kirche hat sich ihres Rechtes nie begeben, für ihre Liturgie einen kunstvollendeten Gesang zu fordern, wie gerne sie auch mit dem guten Willen der

Schwachen sich bescheidet. Denn die allgemeinen Gesetze der Schönheit dürfen da am wenigsten verletzt werden, wo die Seele zum Vorbild aller Schönheit emporgehoben, am innigsten mit ihm vereinigt werden soll, in der feierlichen Begehung der Liturgie. Nirgendwo ist das Unschöne weniger am Platze als in Kirche und Gottesdienst.

Aber welche Forderungen hatte man im Namen der Kunst an den Choral zu richten?

Die Liturgie bedarf einstimmiger Melodien. Sie sind die dem amtierenden Priester einzig mögliche, dem Chore des Presbyteriums konvenienteste Gesangsform. Bei diesem in gewissem Masse notwendigen Verzichte auf die Harmonie musste sich das Interesse von selbst dem Ausbaue der einstimmigen Melodien zuwenden, und es ist nicht unbegreiflich, dass man im Wunsche nach einer möglichst glanzvollen Musik die gebotenen Mittel mitunter bis zu den äussersten Grenzen des Möglichen und Erlaubten anstrengte. Das 16. Jahrhundert besass auf gleichem Gebiete nichts, was dem Chorale an die Seite gestellt, bei seiner Beurteilung als Kriterium, seinen Reformatoren als entsprechendes Vorbild dienen konnte. Die einstimmigen Lieder hielten sich in zu bescheidenen Grenzen. Die Polyphonie schuf ihre Melodie unter Rücksichten, welche das Frei-Melodische wenn nicht verkümmern, so doch sehr beschränken mussten. Überdies war die Polyphonie kaum erst eine unnatürliche sklavische Abhängigkeit vom Chorale los geworden, und selbst wenn der Glanz der römischen Schule den alten cantus planus sive simplex in Schatten gestellt hätte, bot auch sie nur einen Strahl, nicht das volle Licht der Sonne. Sie stand im Begriffe, die letzten Konsequenzen aus ihren Prinzipien zu verwirklichen und musste damit notwendigerweise von den einstimmigen Chorälen, welche in letzter Ausführung teilweise sehr verschiedener Grundsätze gebildet waren, sich fast ebenso unterscheiden wie von dem bald erstehenden neuen monodischen Stile. Mit der höchsten Entwicklung ihrer Vorzüge offenbart jede Kunstrichtung ihre Beschränkung. Um so weniger dürfen gerade solche Stadien der Vollendung, in denen eine Kunst der Überreife entgegengeht, die absolute Norm für andere Zeitalter und Schulen, oder den Massstab für eine Restauration und Verwertung der Werke früherer oder späterer Kunstrichtungen abgeben. Mögen die letzten Grundgesetze in Choral und Polyphonie

dieselben sein, in ihrer Anwendung sind beide verschieden, wenigstens von dem Augenblicke an, da sie ihrer Eigenart, ihrer besonderen Aufgabe sich bewusst, da beide sie selbst wurden. Man hat den mittelalterlichen Choral den grossartigen altchristlichen Mosaiken verglichen; neben einen Raphael gestellt, nehmen sich diese ehrwürdigen Gestalten der Basiliken Ravennas allerdings etwas sonderbar und unbeholfen, oder sagen wir, um der Ausdruckweise des 16. Jahrhunderts treu zu bleiben — barbarisch aus. Nur schade, dass nicht immer eine schützende Hand über diesen Resten vergangener Kunst gewaltet, um Pinsel und Tünche abzuhalten, diesem Kunstbarbarismus der Alten den Garaus zu machen und auf die Pioniere der neuen Kunst die Verantwortung und Anklage des Vandalismus zu laden. Nach dem Chorale entstanden, unter anderen Voraussetzungen und in Befolgung verschiedener Gesetze herangereift, konnte die Polyphonie keinen Massstab bilden, nach dem der Choral beurteilt, regeneriert oder umgestaltet werden sollte. Wir können uns demnach auch nicht ohne weiteres zu der von mancher Seite geäusserten Annahme verstehen, als ob Palestrina den Bau der gregorianischen Melodie nach Art der polyphon gedachten Kantilene einzurichten willens war.

Selbstverständlich besitzt die Tradition für die kirchliche Kunst nicht dieselbe Bedeutung wie in der katholischen Glaubenslehre, in der Überlieferung gewisser liturgischer Riten, Handlungen, Formen und Zeichen. Letztere hängen zum Teile mit dem Wesen des Opfers oder der gnadenwirkenden Handlung zusammen, sind deren Bedingung oder ein organischer Ausfluss aus ihr, der sinnfällig äussere Vollzug, ihr sakramentales Zeichen, das der freien Wahl und Gestaltung des Einzelnen entzogen ist. Nicht wenige Ceremonien partizipieren an dieser Wirksamkeit in analoger Weise, wenn auch in sehr verschiedener Abstufung.

Demgegenüber ist weder die Gesamtkirche noch der einzelne an eine bestimmte Form des Gesanges gleich strenge gebunden. In der That hat die Kirche die Grenzen für eine Bethätigung subjektiver Schaffenskraft auf dem Gebiete der Kirchenmusik von jeher sehr weit gezogen. Andererseits wird sie weniger sich veranlasst sehen, gewisse Tonformeln allgemein vorzuschreiben oder eine äussere Einheit und Übereinstimmung zu fordern, der ein inneres Bedürfnis, eine innere Konvenienz nur in geringstem

Masse entspricht. Neben dem Chorale duldet sie neue Kompositionen, einstimmige Gesänge, polyphone a capella-, sogar instrumentierte Sätze. Mag sich ein jeder des einen oder anderen bedienen, wie seine Kräfte es gestatten, seine Verhältnisse es wünschenswert machen. Umstände der Zeit, des Ortes, Zahl und Fähigkeit der Sänger, der Charakter des Volksstammes erfahren hier billige Rücksicht. Nur die primärsten Eigenschaften sind dem Gesange in seiner Aufgabe als kirchlich liturgische Musik gegeben und von der Kirche autoritativ gefordert: seine Reinheit, würdevoller Ernst, der Anschluss an die liturgische Handlung, deren Gang er begleiten, nicht aber hemmen soll, deren Worte und Sprache jene des Komponisten und Sängers sein müssen.

Trotzdem ist die Kirche nie soweit gegangen, auf ihren Choral zu verzichten. Er blieb der Gesang des Priesters am Altare und des kanonischen Chores und sollte recht oft auch der Gesang der Gemeinde sein. Sie hat die Pietät, mit der sie die alten Melodien in ihrem Schosse gepflegt, in ihrem Urteile nie verleugnet. Überdies zeigt die Reform des Breviers, wie eifersüchtig sie an langerprobten, gewohnten Einrichtungen und Formen festhielt auch da, wo mehr Nachgiebigkeit eine Schädigung ihres Organismus, einen Verlust der ihr anvertrauten Heilsgüter nicht zur Folge haben konnte. Bisher hatte man geglaubt, im herkömmlichen Chorale einen der Liturgie in hohem Grade angepassten Gesang zu besitzen, dessen Erhaltung seiner inneren und äusseren Vorzüge wegen unermüdliche Fürsorge verdiente. Und wohl nie dürfte die Kirche einen Verzicht auf ihre alten Melodien auszusprechen weniger gewillt, weniger sich dessen bewusst gewesen sein als nach dem Abschlusse der vom Tridentinum angeregten liturgischen Reformen, im Augenblicke, da Gregor XIII. sein Breve zum Beginn der Reform erliess.

An und für sich stand ja einer Umarbeitung und Korrektur des gregorianischen Chorals kaum etwas im Wege, sobald nur einmal die allgemeine Überzeugung sich darüber gewiss war, dass

1. die Melodien, in deren Besitz die Kirche sich damals befand, ihrem Zwecke in der Liturgie nicht, oder nur in sehr ungenügender Weise entsprachen; ferner darüber, dass

2. unter dieser Voraussetzung eine Restaura-

tion der ursprünglichen Formen oder wenigstens einer der originären Fassung nahe kommenden Version der Melodien damals unmöglich war, oder zu keinem den Anforderungen einer würdigen, liturgischen Musik entsprechenden Resultate führen konnten; endlich darüber, dass

3. die Kunst des 16. Jahrhunderts über die hinreichenden Mittel verfügte, um wirklich Besseres an die Stelle des Alten zu setzen oder aus ihm herauszubilden.

Solange man sich dieser Voraussetzungen nicht mit aller Gewissheit versicherte, hatte man keinen Grund, eine Bearbeitung des Chorals zu verlangen, und Gregor XIII. war der letzte, der sich und anderen unnötige Arbeiten aufbürdete; verantwortungsvoll aber war es, eigenmächtig am Erbgut der Kirche zu tasten, zumal da es immerhin ein gewagtes Unternehmen blieb, aus den alten Gesängen durch Einimpfung fremder Elemente ein besseres Halb-Neues, Halb-Altes herauszuarbeiten, und da der Papst eine Reform der Gesänge verlangte, in welchen die ganze Kirche ein Kunstwerk zu besitzen geglaubt hatte.

Die Aufgabe einer Reform bemisst sich mit ihrer Berechtigung nach den Übelständen, welche durch sie gehoben werden sollen. Diesen entsprechend sind dann im einzelnen die Mittel zur Ausführung zu wählen.

Je zahlreicher die Missbräuche, desto schwieriger die Reform, aber desto grösser auch das Verdienst jener, die auf vorhandene Missbräuche hinweisen und ihre Entfernung mutig in Angriff nehmen.

Somit bilden die Übel, an denen die Kirchenmusik und in erster Linie die Choraltradition krankte, die Wünsche, welche man nach einer Besserung in dieser Hinsicht hegte, auch naturgemäss den Rahmen, in welchem die Choralreform uns entgegentritt; sie bieten den Schlüssel zu einer objektiven Würdigung derselben.

Hatte nun Gregor XIII. die Übel alle erkannt, welche im Chorale damals eine Besserung verlangten, und hatte er in seinem Breve der Reform den richtigen Weg gewiesen?

Konnte eine Reform in seinem Sinne dauernd

die Aufgabe lösen, welche damals eine Choralreform zu lösen hatte?

Wie stand es überhaupt um den Choral gegen Ende des 16. Jahrhunderts?

Das päpstliche Breve hebt die Punkte hervor, auf welche die Reform zunächst Bezug nehmen sollte; sie dienen uns in Beantwortung dieser Frage als Leitfaden. Ausdrücklich als einer Reform bedürftig werden genannt.

1. Unklarheiten (obscuritates), welche in den Büchern sich fanden. Hiermit dürfte kaum etwas anderes gemeint sein als Unklarheiten in der Notation und Textunterlage, unklare Verteilung der Noten auf Linie und Zwischenraum und die einzelnen Wortsilben u. ä.

2. Barbarismen (barbarismi); unter ihnen verstand der Sprachgebrauch der Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts Verstösse gegen Prosodie und Silbenlänge des Wortes, sei es im Reden, sei es im Singen.

3. Widersprüche (contrarietates); unter ihnen können Varianten und Versionen jeder Art gedacht werden. Unter ihnen dürften auch die tonalen Verschiedenheiten einzelner Melodien mitbegriffen werden, von welchen Don Fernando in seinem Briefe an Philipp II. redet, und welche in einem späteren Referat über die Korrekturen erwähnt werden.

4. Alles Überflüssige (superfluitates); hiemit wurden alle seit der neuen Redaktion des Missale aus der Liturgie ausgeschiedenen Texte und Melodien betroffen; ebenso Zuthaten, Anhängsel, wie z. B. die sogenannten Neumae (Schlussverlängerungen).

Die verschiedenen Ausdrücke gestatten eine sehr dehnbare Erklärung. Als überflüssig konnte dem einen oder anderen dies und das an den Melodien selbst erscheinen. Meinungsverschiedenheiten sind bekanntermassen auch unter Musikern möglich. Unbestimmt klingen auch die Bezeichnungen „Barbarismen und Unklarheiten“.

Um die Stellung der Reform in der Geschichte des Chorals zu verstehen, haben wir vor allem uns umzusehen nach den ausserhalb Roms in Italien und anderswo obwaltenden Verhältnissen.

Wie die Partikularsynoden die Choralfrage behandelten, haben wir oben gesehen. Noch erübrigt eine Orientierung über

die Stellung, welche die Choraltheorie dieser Periode einnimmt; über die Choraldrucke, bezw. über den Grad der Vollkommenheit, welcher in diesen Drucken vorherrscht; über die Ansichten, welche man damals über die Textbehandlung und hier vor allem über die Barbarismen hegte; endlich über die Schulung und Fähigkeit der Chöre, welche als die lebendigen Organe der Chortradition Tag für Tag die Melodien sangen.

Für den Zweck dieser Untersuchung genügt es, auf Grund positiver Angaben ein allgemeines Bild über den Zustand des Chorals zur Zeit der ersten römischen Reformversuche zu entwerfen. Die einzelnen Punkte in alle Einzelheiten zu verfolgen, wäre eine Aufgabe für ebensoviele umfangreiche Monographien.

Man hat sich daran gewöhnt, von einer Choralfrage im 16. Jahrhundert zu sprechen. Ist die Existenz einer solchen nachweisbar? in welchem Sinne wurde sie gestellt und auf welchem Wege ihre Lösung erstrebt?

Diese Fragen sind für eine objektive Würdigung der römischen Choralreform nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung grundlegend.

Die folgenden Kapitel versuchen auf sie Antwort zu geben.



Für und Wider die Choraltradition.

1. Zwei Kapitel aus der Choraltheorie des 16. Jahrhunderts.

Aufgabe der älteren Choraltheorie; ihr Verhältnis zur mündlichen Überlieferung; methodische Anlage der Traktate. — Zwei wichtige Kapitel: Stellung des Chorals zur Mensuralmusik und die Lehre über die Choralnotation. I. Begriff des Chorals: Vanneo; Gafori; Peter Aron; Angelo da Picitono; Zarlino; Aiguino da Brescia; Peter Ponitio; Salinas; Zacconi; Ceretto; Cerone. — Cannuzi und Tinctoris. II. Die Choralnotation: Noten und Neumen im 16. Jahrhundert; Rossetti; Cinciarino; Aiguino von Brescia; die gebräuchlicheren Neumen des 16. Jahrhunderts; Einfluss der Mensuraltheorie.

Während die Mensuraltheorie mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Stadium hoffnungsvoller Entwicklung erreicht, halten die zahlreichen Choraltraktate jeden Umfangs im allgemeinen noch an den Lehren der Tradition fest. Eine ernstliche Kritik der überlieferten Regeln wurde kaum versucht, ebensowenig eine systematische Darstellung und Begründung derselben, man argumentierte eben ex auctoritate. Bernhard von Clairveaux, Gafori, Bonaventura von Brescia, später auch Vanneo, Rossetti u. a. bilden die Grundsäulen, auf welchen das anspruchslose, einfache Lehrgebäude ruht. Dem Autor genügen kurze, positive Angaben, Ansichten der Gegner werden durch das Zeugnis der Alten abgethan, eine prinzipielle Versöhnung und Verschmelzung der musica plana mit der mensurabilis duldete man nicht, noch lag die Norm des Alten für die Neuzeit in der Vergangenheit.

Im wesentlichen folgen diese Abhandlungen auch in ihrer äusseren Anlage der früheren, mittelalterlichen Methode. Quid sit Musica et quomodo dividatur — die Fragen nach Wesen und Einteilung der Tonkunst eröffnen meist in Verbindung mit einer etymologischen Erklärung des Wortes musica den Traktat. Name und Zahl der Töne, was von Schlüssel und Linien, von Noten und Pausen zu merken, die Geheimnisse der guidonischen Hand, Deduktionen und Mutationen, dann die Tonarten, die Toni der Introitus und der Psalmodie, das alles bildet in der Regel den Gegenstand der weiteren Ausführungen. Am Schlusse finden wir nicht selten einen mehr oder weniger umfangreichen Tonar oder in einem zweiten Teile eine Einführung in die musica mensurabilis.

Die gregorianischen Melodien sind etwas gegebenes, in sich vollendetes, etwas, das mit der Liturgie von Jahrhundert zu Jahrhundert sich forterhielt. Die Choraltheorie lehnte sich naturgemäss an diese Melodien an, die bestehende Melodie bildete das nächste Objekt, die Grundlage ihrer Untersuchung. Ihre Analyse aber diente nicht in erster Linie der Kritik, nicht einmal dem Fortschritte und der Weiterentwicklung des Chorals. Ihr Zweck war mehr praktisch, nicht zwar produktive Bethätigung, sie sollte nicht als Kompositionslehre mit ihrer Kunst voranschreiten, neue Mittel und Formen schaffend, sie musste vor allem Gesangsmethode, eine theoretisch-praktische Schule für den Choralsänger sein zur leichteren Einführung in das, was zum Verständnis, zu einer richtigen Wiedergabe und zur sicheren Stütze der Tradition gehörte.

Selbst diese Aufgabe hatte nicht die Theorie allein zu lösen, ihre Regel ward durch die lebendige Tradition ergänzt. Der Unterricht im Kirchengesange begann damals nicht wie heute fast allgemein mit einer blanken tabula rasa, die Melodie war dem Anfänger bekannt, denn der Choral lebte unter dem Volke und die Chorknaben lernten durch Hören und allmähliches Mitsingen mehr als durch schulgerechtes Explizieren und Studieren. Da genügte eine beschränkte Nachhülfe, wenigstens solange die aus sich selbst verständliche Tradition noch in ungeschwächter Kraft bestand. Als diese allgemach ins Wanken kam, da freilich zeigte sich die Theorie mit ihrer geringen Selbständigkeit dem einreissenden Übel nicht gewachsen. Proteste fruchteten nicht. Sorglos hatte man sich des Besitzes

erfreut, solange er unbestritten geblieben und dabei versäumt, die Theorie auszubilden. Zu einer wissenschaftlich genügenden Darstellung des Choralsystems hat sich die mittelalterliche Schule nie erschwungen. Dieser Unterlassungssünde wurde man erst gewahr, als die Blütezeit für die alte Kunst erloschen, als die Schriftzeichen der ältesten Codices verschlossen, und die Tradition selbst sich nur mehr im verminderten Besitze des alten Reichtums und der ursprünglichen Reinheit ihrer Formen befand.

Ohne Einbusse an dem traditionalistischen Prinzip, das für die Choraltheorie im Grunde einzig berechtigt war, hätte ein tieferes Eindringen in den ererbten Lehrschatz manche Lücke auszufüllen und manchen Verlust zu ersetzen vermocht, wäre nur der Trieb, welcher solche Früchte zeitigen sollte, in entsprechendem Masse vorhanden gewesen. Allein gegen Ende des 16. Jahrhunderts begnügte man sich vielfach, den Gegensatz zwischen der alten und neuen Richtung zu statuieren, wer mehr für eine der Schulen Partei nahm, beharrte auf seiner Position, anstatt zu prüfen, worin seine Schwäche bestehe, was er von anderen lernen könne, was er seiner Kunst zu leisten schulde. Dieser Vorwurf trifft nicht alle Schriftsteller dieser Periode; wie überall zeigen sich auch hier Ausnahmen. Unter jenen aber, welchen diese Anklage nicht erspart werden darf, huldigt nicht die geringste Anzahl gerade neueren Kunstidealen. Die sichere Betonung des Hergebrachten war bei den Alten und ihren Anhängern im Seicento keineswegs die Folge denkfauler Gemächlichkeit. Man würde diesen Männern wirklich Unrecht thun, glaubte man sie alle oder auch nur den grösseren Teil aus ihnen in einer geistigen Stagnation befangen. Vieles mag in praxi der verständige Dirigent eingegeben haben, vieles gab der Augenblick, das Gefühl, was niederzuschreiben noch niemanden in den Sinn gekommen und kaum je einem in den Sinn kommen wird. Und zuletzt ist die Kunst, Altüberliefertes zu bewahren und neue Generationen in dasselbe einzuführen, nicht zu verachten, sie braucht eine ganze Kraft und vielleicht in keiner Zeit zuvor bedurfte es deren mehr als unter den Wandlungen und Krisen, gegenüber den Vorzügen und Schwächen der musikalischen Auffassung dieser Periode. Wenn die konservative Theorie nicht ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe stand, so vermochte sie doch dem vorurteilslosen Denken

und Fragen über die wichtigsten Grundstücke bestimmte Antwort zu geben. Induktive Vergleiche und paläographische Studien, welche unserer Zeit zu den bedeutendsten Resultaten verholfen, waren damals unbekannt und in ihrer modernen Ausdehnung auch unmöglich. So unterblieb eine allgemeine, umfassende Regenerierung der Choraltheorie, weil das Bedürfnis nach ihr nur in Wenigen rege geworden war, die wachsende Partei der Unzufriedenen aber alles Heil von einer Annäherung an die Mensuralmusik oder von einer Verwirklichung ihrer graecisierenden Träume erhoffte und erstrebte.

Die entscheidenden Lehrpunkte in der Choraltheorie waren dazumal wie heute die Bestimmung der musica plana nach ihrem Verhältnisse zur Mensuralmusik, sodann Form und Bedeutung der Choralnoten. Diese Fragen finden wir denn auch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in allen Choraltraktaten, selbst in einer grossen Anzahl kontrapunktischer Werke berücksichtigt. Doch müssen wir uns darauf beschränken, nur auf die italienische Choraltheorie näher einzugehen. Nicht als ob zwischen ihr und den Schriftstellern anderer Länder ein merklicher Unterschied bestände, im grossen und ganzen sind die Haltung der Choraltheorie, ihre Richtung, ihr sachlicher Wert bis in das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus überall dieselben. Deutsche Bücher wurden auch in Italien verbreitet und in italienischen Schriften verwertet. Es muss jedoch für unseren Zweck genügen, in wenigen Strichen ein Bild der Anschauungen zu entwerfen, welche in der Zeit unmittelbar vor den ersten Versuchen einer Choralreform in Rom oder gleichzeitig mit diesen über den cantus planus in der Theorie italienischer Autoren herrschend waren.

Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts begegnen wir zunächst Stefano Vanneo. Sein Recanetum[1]) zählt wohl mit Fug und Recht zu den tüchtigsten Leistungen seiner Zeit; dass es gerade in Rom erschien, macht uns dasselbe noch wertvoller.

Die Musik im allgemeinen ist für Vanneo[2]) „die Kunst, den Unterschied der Töne nach Höhe und Tiefe in sinnlich-vernünftiger Wahrnehmung zu bemessen“; oder mehr objektiv verstanden „eine Bewegung von Tönen (Tonfolge), die nach

---

1) Recanetum de musica aurea, Rom 1533.
2) cap. 2. De Musices definitione.

Arsis und Thesis in vernünftiger Weise geordnet sind“; oder mit Nikolaus Burtius „eine Gott und Menschen liebliche Kunst, welche alles, was gesungen wird, unterscheidet und beurteilt und alles, was in seiner Bewegung Arsis und Thesis besitzt, aus seinem Grunde zu verstehen sucht“.

Diesem Kapitel folgt im dritten und vierten die traditionelle Unterscheidung der Tonkunst in rhythmische, organische und harmonische Musik. Erstere deckt sich nach Begriff und Umfang mit der Musik für Blasinstrumente, die zweite Gattung entsteht durch Hämmern und Schlagen, die dritte endlich ist die des menschlichen Gesanges.

Auf Letztere allein beschränkt der Verfasser seine weiteren Untersuchungen. Zwei Arten scheiden sie in die musica plana oder simplex — und die musica mensurata oder mensurabilis.

Den Namen musica plana führt der Choral nach Vanneo und zahlreichen Autoren vor und nach ihm bis herauf in die neueste Zeit, weil seine Melodien „einfach, ohne Wechsel der Noten (d. h. ohne Wechsel im Zeitwerte derselben) sozusagen ebenen Wegs in rechtem (festbleibendem, unverändertem) Masse und ähnlich der Brevis in der Figuralmusik gesungen werden“. Wie Martianus in seinem Buche „De figuris“ bezeugt, „folgt diese Art von Musik (nämlich der Choral) dem männlichen Numerus oder dem Rhychinus und trägt allgemein den Namen Cantus firmus“. „Die musica plana besteht im Gleichwerte der Tonzeichen. Ihre Noten gelten gleichviel (zeitlich) und können an Wert weder zu- noch abnehmen. Sie ist mit anderen Worten jene Musik, deren Noten oder Figuren man in ein und demselben Zeitmasse vorträgt.“

Vanneo „verwirft die Ansicht jener, welche das Wesen der musica plana darin finden, dass sie ohne Zeitmass und ohne Bestimmtheit und Dauer (ohne bestimmte Dauer) nach Belieben der Musiker gesungen wird“.

Gerade die entgegengesetzten Eigenschaften und Merkmale weist Vanneo der musica mensurata zu. „Sie allerdings besteht aus ungleichwertigen Figuren. Ihre Noten ertragen Zunahme oder Minderung (am Zeitwerte) je nach Verbindung der Zeichen. Mit anderen Worten: die musica mensurata besteht im Wechsel der Notenwerte. Jede Melodie gilt dann als im Zeitmasse (Takt) geschrieben, wenn ihre Noten sich bestimmen nach Name und Form, nach Wesen und Wert, deren Dauer,

wie sie ihrem Namen und ihrer Form entspricht, nicht verlängert, nicht verkürzt werden kann. Ihre Figuren also müssen wir vielmehr aufs genaueste und im Takte singen, so wie sie in den Büchern sich darbieten." [1])

Wie Vanneo vom Generellen ausgehend in seiner Entwicklung fortschreitend die spezifischen Begriffe der musica plana und mensuralis gefunden, so bestimmt er konsequent deren Bedeutung durch den Gegensatz, welcher zwischen beiden besteht. Diese Darstellungsweise entsprach dem formalistischen Denken seiner Zeit, vor allem aber hatte sie ihren Grund in dem praktischen Bedürfnisse, den Choral möglichst scharf vom Mensuralgesange zu scheiden und in dieser Gegenüberstellung die Eigentümlichkeiten beider zu wahren. Es bedurfte dessen um so mehr, je näher die Berührung in der Praxis sie zusammenführte und zu verschmelzen drohte.

Ein Vergleich der Choralmelodie mit dem Mensuralgesange ergiebt also nach Vanneo als spezifische Eigentümlichkeit des ersteren den Gleichwert der Noten und zwar in doppeltem

---

[1]) Vanneo. Recanetum. cap. 5. De divisione mus. harmonicae. — Insuper harmonica musica in duas dividitur partes: in mus. planam et simplicem, quae huiusmodi nuncupatur, eo quod simpliciter absque notarum varietate, ac etiam ut ita dicam, plano modo iustaque mensura ipsius notae instar notarum brevium figurati cantus proferri debent ... Quae quidem musica teste Martiano a Lanciloto in lib. de fig. citato, numerus masculus sive Rhychinus, vulgo Cantus firmus appellatur —

et in musicam mensuratam seu mensuralem, quam praelibatus auctor foeminam, quia veluti foemina venusta hominum animos ad sese alliciat, vel cantum muliebrem nuncupat, vulgo Cantus figuratus dicitur.

Musica autem plana est specierum eadem quantitas. Vel est figurarum aequalitas, cuius figurae nec augeri nec minui possunt; vel mus. plana est illa, cuius notae vel figurae, et mensura et tempore pari pronunciantur.

Refellimus autem eorum sententiam, qui mus. planam esse contendunt, quae sine temporis mensura ac sine notularum termino vel tenore et ad musicorum libitum pronunciatur.

Nunc redeo ad secundam partem, quae mensurata musica vel mensurabilis vel muliebris cantus dicitur.

Haec utique figurarum inaequalitate constat, cuius notae et incrementum et diminutionem pro signorum appositione suscipiunt. Vel sic: mus. mensurata est notularum diversa quantitas, vel quilibet cantus temporis mensura compositus dicitur, cuius notae et nomine et forma et essentia et quantitate sunt determinatae, quarum quantitas nec augeri nec minui potest iuxta illarum et nomen et formam, sed figuras ipsas ad unguem et amussim et cum mensura cantare cogimur, quemadmodum nobis in libris sese offerunt.

Sinne. Zunächst sollte damit gesagt sein, dass sämtliche Notenzeichen ungeachtet ihrer Verschiedenheit nach Name und Gestalt an und für sich zeitlich gleichwertig sind; — sodann dass von den einzelnen Notenzeichen jedes für sich einen in der Regel sich gleichbleibenden Zeitwert besitzt. Im cantus mensurabilis trifft beides nicht zu. Maxima, longa, brevis, minima und semiminima unterscheiden sich nicht nur im Zeitmasse im Vergleiche zu einander, sondern wechseln im Werte auch einzeln für sich je nach der Bedeutung der Proportio oder Prolatio.[1])

Wieweit dieser Lehrsatz des Vanneo historisch begründet ist, m. a. W. wieweit er der ursprünglichen Rhythmik des Chorals nahekommt, ist für unsere Geschichte der Nach-Tridentinischen Choralreform weniger von Belang. Denn die Tendenz dieser Reform richtete sich nicht nach vorwiegend historischen Daten und Sätzen. Der Bruch mit der nächsten Vergangenheit geschah bewussterweise. Dabei verlor man das erste Bindeglied über diese hinaus. Die spätere Choraltheorie aber konnte, sowenig als Guidetti zur Zeit der römischen Reform, ein auch nur annähernd entsprechendes Äquivalent an Stelle dieses Jahrhunderte hindurch bezeugten und praktisch geübten Lehrsatzes setzen. Übrigens war die Annahme einer neuen Wertbestimmung in der Choralnotation nur teilweise Grund zur Reform; er nötigte sich von selbst auf, nachdem das System

[1]) Zu beachten ist, dass es sich hier um die Bestimmung von abstrakten Faktoren handelt. Nur die Note, das Tonzeichen, nicht aber der konkrete Ton wird in Vanneos Regel vom Gleichwerte einbegriffen. Dabei bleibt dem Komponisten reiche Gelegenheit, durch Kombinationen mehrerer Zeiteinheiten nach Belieben höhere Zeitwerte zu erzielen. Und selbst wo dieses Verfahren nicht zur Anwendung gelangt — was indessen selbst bei Melodien von nur einigem Umfange selten der Fall ist — gestattet diese Beschränkung im Tonmaterial die verschiedenartigsten rhythmischen Bildungen. Der lebendige, ausdrucksvolle, freie Vortrag wird durch diese Regel so wenig beengt, als durch die Vorzeichen $^4/_4$, $^6/_8$ und den beklemmenden Beisatz: M. M. 𝅗𝅥 = 60.

Ein Unding ist die Lehre vom bleibenden Gleichwerte der Noten, vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet, nicht. Nur der Text, die Wiedergabe des Wortes, könnte bedenklich machen, und wir werden sehen, wie thatsächlich manche Anklagen gegen den alten Choral mit dem Hinweise auf sprachliche Unschönheiten und Verstösse — als angeblich notwendige Folgen dieser Vortragsweise — motiviert wurden. Ausführliches hierüber im Gregoriusblatt (Düsseldorf, Schwann) 1899: Über rhythmische Tonverbindungen in gleichen Zeitwerten.

des traditionellen Chorals verlassen war und ein neuer Standpunkt geschaffen werden musste.[1])

Unter den unmittelbaren Vorgängern Vanneos, die seine Ansicht über die Bedeutung der Choralnote und die aus ihr abgeleitete Begriffsbestimmung des Chorals teilen, nennen wir vor allem Gafori. Er betont in seiner Practica musicae [2]) entschieden das Prinzip vom Gleichwerte der Choralnoten. Die Mediocris darf, wie er noch besonders hervorhebt, nicht flüchtiger als Virga und Brevis gesungen werden. Denselben Gedanken spricht 1516 der Florentiner Peter Aron in seinen Harmonicae institutiones aus.[3]) Eine Ausnahme kennt er nur für das exemplarische, klassische Credo cardineus, das in vielen Büchern auch in eigener Notation geschrieben ist.

In gleichem Sinne bemerkt 1547 der Minorit Angelo da Picitono in seinem Fior angelico di musica (cap. X): „Nach dem heiligen Bernhard ist musica plana die einfache und gleichförmige Prolation der Noten, die weder einer Zunahme noch einer Kürzung fähig ist. Hiermit stimmt das Zeugnis des Georg Rhau in seinem Enchiridion: Die musica choralis, welche auch plana oder gregoriana und alte Musik genannt wird, ist jene, welche in ihren Noten ein gleiches Zeitmass einhält und zwar ohne Zuwachs oder Abnahme in ihrer Prolation. Bei uns aber — so fährt Fra Angelo fort — pflegt man sich etwa folgendermassen auszudrücken: musica plana oder simplex sind gewisse Notenzeichen (Tonformen) von genau derselben Quantität; gewisse Figuren von ein und derselben Beschaffenheit, welche in ihrem Zeitwerte weder ab- noch zunehmen. Oder um es noch deutlicher zu sagen: musica plana ist jene Art von Musik, deren Noten und Figuren in gleichem Zeitmasse ausgeführt und gemessen werden.“

Fast mit denselben Worten äussert sich ein „hochbedeutender Theoretiker“ des 16. Jahrhunderts, Zarlino. „Musica piana nennt man jenen Gesang (harmonia), welcher aus einer gleichmässigen und einfachen Prolation der Melodie entsteht und ohne jeglichen Wechsel in der Zeit [4]) gebildet wird. Der Zeitwert

---

[1]) Das weitere hierüber an gegebener Stelle.

[2]) 1496. cap. 1. De introductorio ad mus.

[3]) Lib. I, cap. 1. Dazu die Begriffsbestimmung des Kontrapunkts: Lib. II.

[4]) tempo: Tempo, oder Zeiteinheit, Zeitwert.

(tempo) wird hier mit wenigen Zeichen oder in einfachen Figuren ausgedrückt, welche an Wert weder gewinnen noch verlieren können. In diesen Melodien steht der Zeitwert (tempo) immer voll und unteilbar. Die Musiker nennen eine solche Art von Musik Canto piano oder Canto fermo. Viel im Gebrauche ist er bei den kirchlichen Funktionen der Religiosen."[1]) Gegenüber dieser musica piana bestimmt Zarlino die mensurabilis aus dem Wechsel und der Verschiedenheit der Zeitwerte der Noten. Zarlino hat als Komponist, mehr noch als Theoretiker einen guten Namen, um so mehr fällt sein Wort ins Gewicht. In der Theorie hat er mehrfach neue Bahnen zu eröffnen gesucht, in Sachen des Chorals schliesst er sich einfach der damals allgemeinen traditionellen Lehre an. Wie keiner neben ihm betont er die Unteilbarkeit des tempo, der Zeiteinheit im Chorale und hat damit schärfer ausgesprochen und wohl auch tiefer erfasst, was andere unter dem Gleichwert der Choralnoten verstanden. Nur in seltenen Ausnahmen soll die mezzana (die mediocris, semibrevis, Rhombe) geringere Zeitdauer als die übrigen Noten erhalten. Das Credo cardinalesco kehrt auch bei Zarlino als Beispiel eines solchen Ausnahmsfalles wieder.

Eine unteilbare Zeiteinheit im Choral nimmt mit Zarlino auch Aiguino aus Brescia[2]) an, und Don Pietro Ponitio von Parma erklärt uns in dem in seiner Vaterstadt gedruckten Ragionamento di Musica (1588),[3]) dass „der Choral nichts anderes sei, als eine Folge von Noten (Tönen), welche alle unter einem Zeitmasse gesungen werden", er brauchte seine Quellen nicht mit Namen zu nennen, der Leser kennt sie bereits: Lanfranco, Vanneo, den Fra Angelico von Picitono.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts, geraume Zeit nach den ersten Reformversuchen in Rom, unterscheidet Salinas in seinen berühmten De Musica libri septem zwei Klassen der Musik, die eine „vielförmig und ihrer verschiedenen Noten wegen — die eine verschiedene Tondauer bezeichnen — von den Italienern Cantus figuratus genannt"; die andere „einförmig, im gewöhnlichen Sprachgebrauch plana genannt". Musikalischen Rhythmus im strengen Sinne besitzt nur die erste Gattung, während

[1]) Instit. harm. 1562 P. I. cap. 8 S. 18.
[2]) Il tesoro illum. 1581. cap. 4 und La illuminata 1562, Lib. III, cap. 27.
[3]) l. c. S. 8.

hingegen die plana nur insofern rhythmisch zu sein scheint, als der Einklang Konsonanz ist. Ihre Tonfolge regelt anstatt des Rhythmus der Numerus.[1])

„In der musica piana singt man die Noten in gleichem Werte; dabei gehen alle Stimmen im Unisono", wiederholt 1592 Zacconi.[2]) Er gehört zu den besten Theoretikern seiner Zeit.

Das Unisono und den Gleichwert der Notenzeichen führt 1596 auch Zacconis Prattica di Musica als charakteristische Elemente des Chorals an.[3]) Derselbe Gedanke kehrt in des Verfassers sogenannter Parte seconda 1622 wieder.[4])

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts begegnet uns der Neapolitaner Ceretto. Nach ihm hat man unter Choral eine Musik sich vorzustellen, in welcher die Prolatio nur einfache (unveränderliche?) und gleichartige Noten kennt. „Sie betrachtet an und für sich (d. h. wenn der cantus planus nicht in der Polyphonie als cantus firmus gebraucht wird) in einer Figur nie mehrere Töne oder Zeiten zugleich; sie nimmt auf eine zu Anfang eingehaltene Zeit(einteilung) keinerlei Rücksicht und kennt weder einen zwei- noch dreiteiligen Takt. In ihren Massen und Zeitwerten bleibt sie sich beständig gleich, ohne je von der ungeteilten Zeiteinheit zu lassen oder einen neuen numerus zu bilden oder mehrstimmig zu sein(?). Das alles kann ja ein jeder täglich in den Kirchen hören, wo immer noch Choralmelodien heimisch sind." —

„Anders aber verhält es sich mit der Mensuralmusik". Nicht allein dass der Gebrauch der Intervalle hier mehr Kunst verrät, „auch die Zeitdauer der Noten ist eine verschiedene, ihre Werte wachsen durch Multiplikation und nehmen wiederum durch Teilung ab, wie es Modus, Tempus und Prolatio gerade mit sich bringen. Derartiges gewahrt man aber im Chorale nicht."[5])

Worin soll die höhere Kunstmässigkeit im Gebrauche der Intervalle innerhalb der musica mensurata liegen? Es ist schwer,

---

[1]) Lib. V. cap. 25. S. 283.

[2]) Prattica di musica. lib. I. cap. 3 und in der sog. Parte II. (1622) cap. 8.

[3]) fol. 3. cap. 3.

[4]) S. 9. cap. 8.

[5]) Della prattica di musica vocale. Napoli 1601. cap. 6. S. 13.

hierauf eine genügende Antwort zu finden und eine solche ist hier nicht von grossem Belang; worauf es vor allem ankommt, der Unterschied im Rhythmus ist klar, es ist derselbe, den wir schon oft aussprechen hörten.

Die Anschauung des 16. Jahrhunderts über die unterscheidenden Merkmale der musica plana zusammenfassend lehrt Cerone in seinem Melopeo:[1]) „Der Choral oder cantus firmus besteht aus einer Reihe von Noten, die alle in gleichem Zeitmasse gesungen werden.“ St. Bernhard, Lanfranco, Stephan Vanneo, Gafori, Peter Aron und Roseto werden als Zeugen dieser traditionellen Auffassung angeführt. Wie der letztgenannte berichtet, „singen die Geistlichen die Noten ihrer Melodien gleichmässig“ und zwar nach Art der Breven, wenn sie feierlich und ernst, im Wert der Semibreven, wenn sie etwas rascher vortragen. „Ligaturen, Longa, Semibrevis oder Mediocris: alles nehmen sie in gleichem Zeitmasse.“ Der canto de organo hingegen verlangt eine Anzahl von Figuren, „welche bald in langsamer, bald in schneller, manchmal sogar in sehr rascher Bewegung vorgetragen werden“.[2]) Was Cerone mit dieser Steigerung der Bewegung sagen will, erhellt aus der beigefügten Bemerkung „nach Form und Bedeutung der Figuren“. Er spricht nicht von einem Wechsel im Tempo, sondern von einem der Einzelnote zufallenden, nach Umständen grösseren oder geringeren Zeitwerte. Mit einer verschiedenen Notenfigur tritt ein verschiedener Zeitwert auf, und in diesem Punkte unterscheidet sich der canto de organo, die Mensuralmusik vom Chorale.

Eine Ausnahmestellung unter den Theoretikern dieser Periode behauptet Cannuzi.

„Was ist der Choralgesang“? lässt er den Schüler fragen. „Er ist jener Gesang,“ antwortet der Meister, „der aus einfachen Noten von unbestimmtem (unsicheren) Werte einfach gebildet, und, wie man sagt, von St. Gregor verfasst worden ist. M. a.

---

[1]) Cerones Regole piu necessarie per introduttione del canto fermo (Napoli 1609), ein unbedeutendes Schriftchen, trägt als Motto umrahmt und in grossen Lettern an der Stirne: Divus Bernardus. Musica plana est notularum simplex et uniformis prolatio, quae nec augeri nec minui potest. In der späteren Geschichte der röm. Choralreform müssen wir nochmals auf Cerone zurückkommen.

[2]) l. c. Lib. II. cap. 7. S. 211.

W.: die musica plana ist eine Art der Musik, die ohne Zeitmass und ohne Umgrenzung der Noten gesungen und geschrieben (figuratur?) wird, wie einem jeden beliebt." Auf die weitere Frage, was unter Mensuralmusik zu verstehen sei, erhält der Schüler folgende Antwort: „Die Mensuralmusik bildet sich einfach aus Noten mit bestimmtem Zeitwerte. Sie ist ein zeitlich bemessener Gesang, dessen Noten insgesamt bemessen und umgrenzt sind, und zwar nach Name, Figur, Quantität und Wesen. Sie (die Noten) legen uns beim Singen solcher Melodien, welche mit derartigen Noten gemessen und geschrieben sind, ein (festes) Mass auf, das wir, sowenig als Gestalt und Namen der Noten, freier oder strenger nehmen können."[1])

Cannuzi bestimmt also die Eigenart des Chorals zuerst negativ: die Noten, welche in der musica plana im Gebrauche sind, repräsentieren keinen bestimmten Wert und stellen aus sich keine festen Werte dar. Die Longa gilt als Note nicht mehr als die Brevis, beide gleichen sich darin, dass sie als Tonzeichen keine Zeitverhältnisse ausdrücken. Positiv wird diese Regel ergänzt durch den Beisatz, dass die Töne der Choralmelodien nach Belieben des einzelnen Sängers rhythmisch frei, d. h. ohne objektives Mass im Takte oder im Tonzeichen bemessen werden. Von den oben angeführten Autoren weicht Cannuzi nur darin ab, dass er eine klarbestimmte, bleibende Zeiteinheit für den Rhythmus des Chorals umgeht. Die Noten sind alle unbestimmt, was zeitlichen Wert betrifft; die Töne erhalten Mass und Bedeutung einzig durch den Sänger.

Wollte Cannuzi mit seiner Erklärung nur andeuten, dass im Chorale Takt und taktmässig zubemessene Tonwerte unzulässig sind, so steht er in vollständiger Übereinstimmung mit den oben erwähnten Lehren der meisten seiner Zeitgenossen. Glaubte

[1]) Regulae florum musices. cap. X. De musica plana et misurata. Discipulus: Quid est mus. plana? Magister: Dico quod est illa, quae simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constituta, et talis dicitur a Divo Gregorio inventa et composita. Vel aliter: Mus. simplex seu plana est, quae sine temporis mensura et limitatione notularum prout unicuique libet cantatur et figuratur. D.: Quid est musica figurata? M.: est illa quae figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur. Vel aliter: Mus. mensurata est cantus tempore mensuratus, cuius figurae sunt omnes mensuratae et limitatae nomine, figura, quantitate, essentia. Quibus mensurate arctamur cantare cantus, qui sunt talibus notulis mensurati vel situati, quam quidem quantitatem augere non possumus nec minuere etiam formas et ipsarum nomina figurarum.

er aber wirklich, dass praktisch die Willkür der Sänger über die Tondauer entscheide, so behauptet er einen Standpunkt, der, solange es sich um syllabische Gesänge handelt, einigermassen begreiflich, bei melismatischen Melodien hingegen unhaltbar erscheint, weil er beim Chorgesange zu absurden Folgen führen muss und daher mit Recht von Vanneo abgelehnt wird.

Cannuzi ist indes nicht der erste, welcher den Zeitwert der Choralnoten als unbestimmt im Sinne von unbestimmbar hinstellt. Seine Regulae florum Musices fassen nur zusammen, was andere vor ihm gelehrt haben. In vorliegendem Punkte scheint er Tinctoris gefolgt zu sein. Letzterer spricht an mehreren Stellen seiner Schriften von einer Unterscheidung der Noten mit bestimmten und solcher mit unbestimmtem Werte. So in Kap. 1 des Lib. I des bekannten Tractatus de Notis et Pausis. „Die Note ist ein Zeichen für einen wertlich bestimmten oder unbestimmten Ton.“ Nur der Figuralgesang kennt feste Zeitwerte der Noten; unbestimmt sind jene des cantus planus: nach Gutdünken der Sänger erhalten sie bald grössere, bald geringere Zeitdauer. Von ihnen handelt das 15. Kapitel desselben Traktates. „Ihre Form ist bisweilen ähnlich der Form einer Longa, Brevis und Semibrevis, bisweilen aber von ihnen verschieden. Weil sie gewöhnlich in kleinen Figuren geschrieben werden, nennen sie viele „Fliegenfüsse“. Noten dieser Art singt man mit oder ohne Mensur, bald im tempus perfectum, bald im tempus imperfectum, je nach Gebrauch der Kirchen oder der Sänger Gutdünken.“ [1])

In seinem Definitorium wiederholt Tinctoris diesen Gedanken bei Erklärung der Worte nota, cantus simplex, cantus simplex planus, doch unterlässt er hier, die Willkür der Sänger als Norm zur Bestimmung der konkreten Zeitwerte im Choralgesang hinzustellen.[2])

Tinctoris gehört noch den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts an († 1511), wenngleich seine hervorragendsten Werke vor 1500 geschrieben wurden. Mit seiner Definition des cantus planus steht er als eines der letzten Glieder in einer Reihe älterer Autoren, die sich ziemlich weit zurückverfolgen lässt. Doch ist die nähere Erklärung des „unmessbaren und unge-

---

[1]) Coussemaker, Scriptor. Tom. IV. S. 41 u. 45.

[2]) l. c. S. 179 u. 186. Forkel, Allg. Litt. d. Musik, S. 206 u. 211.

wissen" Zeitwertes, wie sie Tinctoris giebt, nicht allen seinen Vorgängern gemeinsam. Auch unter seinen Schülern scheint gerade dieser Punkt wenig Anhänger gefunden zu haben.

Eine Sonderstelle weisen manche Theoretiker einer gewissen Klasse von Melodien zu, als deren Exempel gewöhnlich das Credo cardineus figuriert. Dasselbe findet sich in vielen Choralhandschriften oder in Drucken dieser Zeit mensuraliter oder wenigstens mit freier Anwendung der Rhombe als Einzelnote und der Minima notiert. Zu dieser Klasse wurden mancherorts auch die Sequenzen gerechnet. Gafori berichtet, dass besonders französische Sänger Prosen gerne etwas freier vortrugen.[1]) Gegen ähnliche Versuche schritten mehrere Synoden ein. Auch die Reformationes generales von 1621 für die Diözese Krakau verwehren, die Choralnoten in Mensuralnoten aufzulösen, wie manche beim Gesange des Salve Regina und ähnlicher Melodien zu thun pflegen.[2])

Es bedarf kaum der Bemerkung, dass, sollen alle Noten im Chorale an und für sich zeitlich gleichwertig sein, das rhythmisch bestimmende Prinzip nicht im Unterschiede, auch nicht in der Verbindung von Länge und Kürze gesucht werden kann. Für rein syllabische Gesänge bietet schon der Wort- und Satzaccent, für melismatische Melodien aber neben diesen noch der Accent der Neumen das rhythmisch bildende Element.

Inwieweit aber hatte sich der Neumenbegriff im XVI. Jahrhundert erhalten?

Von dieser Frage hängt grossenteils das Endurteil über Wert oder Unwert der praktischen und theoretischen Tradition jener Zeit ab. Mit dem Verschwinden der Neume als einer geschlossenen Form, als einer rhythmisch bestimmten Einheit schwindet von selbst der rhythmische Fluss, die rhythmische Einheit und Verschiedenheit, Vollkommenheit und Wesen des Rhythmus wenigstens in reicheren Tongängen des Chorals. Eine geistlose Kette oder vielmehr eine sinn- und formlose Folge von Tönen ohne Zusammenhang und Ordnung wäre die notwendige Konsequenz, sobald einmal die Einheit und Verschiedenheit, die rhythmische Bestimmtheit der Neume an sich dem Bewusstsein verloren ging.

---

[1]) Practica musicae cap. 1. Nach Gafori fast wörtlich Blasius Rossetti: De rudimentis etc.

[2]) l. c. cap. XX. De cultu divino.

Wie stand es hiemit im XVI. Jahrhundert?

Wir haben eine Antwort auf diese Frage zunächst von den Theoretikern des 16. Jahrhunderts zu erwarten und folgen hier den spärlichen Aufzeichnungen, die uns im Kapitel De valore notarum erhalten sind.

Die Note ist nach Vanneo „ein Zeichen oder eine Figur, welche uns beim Vortrage einer Melodie als Führer dient, indem sie den musikalischen Ton darstellt". Von der Note, d. h. vom Tonzeichen gilt in Bezug auf den Choralgesang, was als Lehrsatz der bedeutendsten Theoretiker dieser Periode sich erwiesen, dass nämlich sämtliche Figuren an sich und in ihren Einzelteilen an Zeitdauer gleichwertig sind, wie sehr auch ihre graphische Darstellung sie scheiden mag.

Obschon durch die Definition des cantus planus der Wert der Einzelnoten als unterschiedslos gleichbleibend bestimmt ist, lassen doch manche Choraltheoretiker dem Kapitel über Begriff und Einteilung der Musik gewissermassen zu seiner Ergänzung ein weiteres „über Sinn und Bedeutung der Choralnoten" folgen (De valore notarum). Besonders seit dem 17. Jahrhundert verbinden sie gerne damit den Versuch, Zahl und Verschiedenheit der Noten zu erklären, wenn sie einen Wertunterschied derselben anerkennen; zu rechtfertigen, wenn sie deren Gleichwert als Prinzip festhalten.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts heisst die Note im allgemeinen: „nota", allgemeiner „figura", „species"; für den Einzelton „nota simplex". Figuren, welche aus mehreren Noten bestehen, typische Tonverbindungen bezeichnet man als „notae compositae", „ligatae", endlich — auch in der Choraltheorie — als „ligaturae". Von den Bezeichnungen virga, punctum, podatus, clivis, torculus u. s. w. erhielten sich im allgemeinen Gebrauche nur die ersten zwei als seltenere Nebenformen für Longa und Brevis.

Der Begriff „Neume" ist dieser Zeit noch nicht gänzlich entschwunden. Glarean erklärt ihn als eine gewisse aus mehrfachen Tonwiederholungen gebildete Tongruppe über einer Silbe.[1]) Neuma, Pneuma im Sinne von Schlusskadenz kennen wir aus den oben erwähnten Dekreten der Partikularsynoden,

---

[1]) Dodekachordon, Lib. II. cap. 25. S. 131.

auch der Theorie ist das Wort in dieser Bedeutung nicht fremd.[1]) Weniger häufig verstand man den Ausdruck als gleichbedeutend mit Pause; dabei darf, wie auch bei Angelo da Picitono, vielleicht an die zur Erweiterung der Schlusskadenz und Einführung der Pause eingeschobene Tongruppe gedacht werden (?). Die kirchlichen Chorsänger, die Gregorianer, hätten, meint der letztere, in ihrem Chorale gewisse Distinktionen in Übung, und zwar, um mit der Stimme von Zeit zu Zeit ruhen zu können und die Worte eines Satzes deutlicher von einander zu trennen, da wo der Gesang anfängt oder aufhört. Diese Distinktion ist nichts anderes als eine Pause durch alle Linien gezogen, die Griechen nennen sie Neuma und dies mit Recht, da Neuma eben ein Zeichen bedeutet. Und dieses Zeichen unterscheidet auch die Natur (Tonalität?) der Gesänge. In der Mensuralmusik heissen derartige Neumen Kadenzen, und hier wie auch noch im canto fermo misurato haben sie die Kraft, den Ton (Modus) zu bewahren oder zu verändern.[2]) Fra Angelo fasst, wie es scheint, Neuma zunächst als einfaches Pausenzeichen, als einen durch sämtliche vier Linien gezogenen Strich. Ein ähnliches Zeichen diente auch dazu, die Einzelwörter oder die ihnen zutreffenden Noten innerhalb des Notensystems zu scheiden. Ob Fra Angelo hieran oder an eine blosse Satzgliederung gedacht, lässt sich aus dem Wortlaut der Stelle kaum entscheiden. Zum Schluss erinnert er an die oben erwähnte Bedeutung der Neume als Kadenz, als schablonenhafte Tongruppen, in welchen die charakteristischen Wendungen und Tongänge der einzelnen Modi wie in einem Modell zusammengefasst wurden. So wenigstens im Choral. Eine Tongruppe aus Noten von geringerem Zeitwerte auf der vorletzten Silbe eines Satzschlusses nannten viele Polyphonisten nach dem Berichte des Zarlino[3]) Neuma.

Eine etwas ausführlichere Erklärung der verschiedenen Neumenformen giebt in der Zeit, welche uns hier beschäftigt, Rossetti in seinem oben genannten Werke. Nach ihm sind vor allem drei hauptsächliche Grundformen der Choralnote zu unterscheiden: die simplex, composita und mediocris.

---

[1]) Beispiele dafür s. oben S. 28 f.

[2]) l. c. cap. 58. Die Stelle fast wörtlich bei Perego, Regola del canto fermo ambros. Milano 1622. cap. 20. S. 32.

[3]) Institut. harm. P. IV. cap. 33. S. 341.

Die einfache (simplex) Note ist nie mit einer anderen verbunden, hat quadratischen Körper, führt gewöhnlich den Namen Brevis und trägt zuweilen den Seitenstrich (cauda).

Die zusammengesetzte Note ist mit einer anderen verbunden. Bewegt sich die Ligatur aufwärts, so erhält die Anfangsnote keine cauda. Fällt die Tonbewegung, giebt man der ersten Note links einen nach unten gerichteten Beistrich, sei es dass die Note quadratisch, sei es dass sie schräg gezogen ist.

Den Anfangston der Ligaturen nennt man nach dem Vorgang der Alten Proprietas, sie ist also die dem Anfangston zukommende Form, Bedeutung, Schreibweise.

Den Schlusston hingegen bezeichnet man als die Perfectio. Sie wird in dreierlei Weise geschrieben, je nachdem nämlich die Schlussnote unter der vorletzten quadratischen Note, oder unmittelbar über oder endlich rechts aufwärts von derselben steht. Die Schlussnote einer Ligatur schräg zu ziehen, verstösst gegen die Schreibweise der Alten. Die schräggezogene Form bedeutet nie mehr als zwei Noten.

Die Noten inmitten der beiden Ligatur-Enden erhalten keine unter sich verschiedene Form und sind entweder einfach quadratische Körper oder werden schräg abwärts gezogen.

Die dritte Art, die Mediocris, gleicht der Form nach einer Semibrevis, steht aber nie allein und immer in abwärts gehenden Tonbewegungen. Im Zeitwert ist sie den übrigen Einzelnoten gleich. Einzelne Sänger kürzen sie im Vortrage um die Hälfte des Wertes der anderen Figuren, sie thun es willkürlich, ohne eigentlichen Grund. Nach Mensuralistenart schreiben und singen sie das Symbolum Cardineum oder Patriarchinum, ebenso Prosen und Hymnen. In ihrer Art machen sich die Franzosen durch eine zierliche Vortragsweise mit wechselndem Zeitwerte (?) berühmt. In Italien hingegen singt man wie an vielen anderen Orten alle Noten gleichlang und zwar im Tempo der Brevis, wenn es festlich zu singen gilt; sonst in jenem der Semibrevis. Denn nicht alle sind in der Mensuralmusik bewandert. So erleichtern sie auf diese Weise dem Sänger die Mühe, die besonders bei Responsorien und Gradualien keine geringe ist.

Soweit Rossetti.[1]) Seine Erklärung hat später Cinciarino

[1]) Die Übersetzung mehr dem Sinne als dem Wortlaute nach.

in seinem Introduttorio abbreviato [1]) ins Italienische übertragen. Ihre Bemerkungen über die Mediocris und die französische Vortragsweise der Prosen und Sequenzen haben beide Autoren Gafori entnommen. Rossetti lehnt sich in seinen übrigen Ausführungen stark an Wollicks Opus aureum an.[2])

Während Rossetti die Choralnotation von drei Grundformen ableitet, will Aiguino von Brescia dieselbe auf vier zurückführen. Der Unterschied in der Auffassung ist nur wenig von Belang. Aiguino sagt: [3]) „In der musica immensurabilis findet man vier verschiedene Arten von Noten, nämlich die einfache quadratische Note, die zusammengesetzte quadratische, die Mediocris und die Obliqua. Quadratisch wird die Note wegen ihrer Form genannt; so die Brevis. Die zusammengesetzten quadratischen Noten sind die verbundenen Figuren, wie zwei einfache (Brevis und Brevis u. s. w.) oder Brevis und Obliqua. Die Mediocris hingegen oder die mezzana hat Ähnlichkeit mit einer Semibrevis; sie kann allein nie eine Wortsilbe oder ein Wort unter sich haben. Die Obliqua hat eine andere Form als die Longa und ist länglich gezogen. Durch ihre Endpunkte erhält man zwei Noten, die ähnlich wie die einfachen (Breven) und die zusammengesetzten Noten indes nur eine Silbe bekommen. Alle oben genannten Noten müssen in gleichem Zeitmasse gesungen werden, ausgenommen im Credo Cardinalesco. Also auch hier dieselbe Regel mit derselben Ausnahme.

Eine in den angeführten Texten wiederholt sich findende Bemerkung möchte zu der unrichtigen Vermutung Anlass geben, als ob diese Auffassung der Choralnotation eine rein lokale Eigenart einiger Landstriche Italiens gewesen wäre. Man erinnere sich indes, dass die Erklärung der einzelnen Notenformen nur die Konsequenz aus der Begriffsbestimmung des cantus planus, deren Ergänzung und Bestätigung ist, dass sie somit durch sämtliche im vorhergehenden Kapitel angeführte Texte gleichfalls bezeugt wird.

Von Alters her hat das Kapitel über die Neumen seitens der Theorie eine stiefmütterliche Behandlung erfahren. Wir

---

[1]) 1555 zu Venedig als Einführung zu Cinciarinos Chorbüchern erschienen.

[2]) 1501 und 1505. Als Enchiridion 1509 und 1512.

[3]) La illuminata. Lib. 3. cap. 27.

brauchen darum nicht zu erstaunen, wenn wir im 16. Jahrhundert ausser Rossettis und Aiguinos dürftigen Notizen kaum nennenswerte Angaben über diesen an sich so wichtigen Punkt in der italienischen Choralliteratur[1]) finden. Die Chorbücher dieser Zeit zeigen sich noch im Besitze der meisten Neumen der älteren Neumentafeln, und die Praxis war ohne Zweifel damals wie früher kundiger, als die Theoretiker bei ihren kurzen Angaben und ihrem grossen Schweigen zu sein scheinen. Die Beispiele, welche in die Schriften dieser Zeit eingestreut sind, zeigen die gewöhnliche Notation der Chorbücher mit all' deren Neumen in mehr oder weniger gelungener typographischer Wiedergabe.

Die folgenden Neumen findet man um diese Zeit noch allgemein im Gebrauche, wenn auch die Namen, wie es scheint, grossenteils in Vergessenheit geraten waren.

Punctum (Brevis).
Virga (Caudata, auch Longa genannt).
Podatus.[2])
Clivis (mit der Nebenform der Obliqua).
Torculus.
Porrectus.
Climacus (mit seinen Erweiterungen).
Climacus resupinus.

Seltener begegnen wir den Verdoppelungs-, Dehnungs- und Verzierungsformen, wie Strophicus, Pressus, Quilisma. Doch lassen sie sich, wie auch die Liquescens vereinzelt nachweisen. Bisweilen steht die Virga als Schlussdehnung am Ende der Satzglieder, so beispielsweise in manchen Mailänder Drucken; oder sie dient mehr graphischen Rücksichten und findet sich am Ende jedes einzelnen Wortes. Nur in seltenen Ausnahmen hat das Wort und seine Betonung Einfluss auf die Wahl der Einzelnote.[3]) Das Quilisma treffen wir nach 1600 häufig als Dehnungszeichen, etymologisch erklärt und in seiner Bedeutung

---

[1]) Wir übergehen hier abermals die Ausführungen nicht-italienischer Autoren.

[2]) In zweifacher Schreibweise: die zweite höher stehende Brevis entweder genau über der ersten, mit ihr rechts durch einen Strich verbunden; oder aufwärts rechts von der ersten und dann mit Beistrich rechts.

[3]) Talhanderius gehört nicht in unsere Periode und ist in seinen Ausführungen unklar.

begründet als qualis prima, bald als quadratischer Körper mit Beistrich auf beiden Seiten, bald mit nach rechts verlängerter Brevis und ausgezackten Linien geschrieben. Unser Fermatenzeichen verwendet im Chorale nach Beginn der römischen Reformen Guidetti. Später tritt es bei anderen Autoren auf. So bei Santoro. Allgemein ist es im Chorale nie geworden.[1])

Indem die Verdoppelungen und Kombinationen zuerst in der Theorie und später in den Chorbüchern zurücktraten, verlor das rhythmische System des Chorals allmählich einen wichtigen Faktor zur Belebung und individuellen Ausgestaltung der Melodie. Die Virga an Stelle der verdrängten Zeichen musste zu Missdeutungen führen, und thatsächlich tragen die Versuche, welche auf diesem Wege gemacht wurden, fast ausnahmslos das Gepräge heilloser Inkonsequenz [2]) und fanden anfangs verdienten Widerspruch. Andere dehnten die höheren Töne in der Melodie. Wir werden noch darüber hören. Mehr verbreitet war die Neigung, die Rhombe als geringeren Zeitwert zu behandeln. Es geschah an einzelnen Orten, teils nur in einer gewissen Klasse von Gesängen, teils ohne Einschränkung. Einzelne Nachrichten hierüber wurden schon mitgeteilt, weitere werden wir in späteren Kapiteln kennen lernen.

Das Schweigen Rossettis und anderer seiner Zeitgenossen über manche Punkte der Notation erklärt sich einerseits aus dem Umstande, dass die Interpretation der Choralnoten leichter durch lebendige Tradition und praktisches Hören und Singen geschah als mit abstrakten Regeln; andererseits vielleicht aus dem Zwecke, den sie mit ihren kurzen Bemerkungen verfolgten. Sie sprechen nämlich allgemein von den hauptsächlichsten A r t e n, den generellen Typen der Neumen — so z. B. Cinciarino — oder beabsichtigen nur die figürlich verschiedenen

---

[1]) Neben den gewöhnlichen Neumenzeichen gebrauchte man dann und wann frei gebildete oder der Mensuralnotation entlehnte Nebenformen. So z. B. Bonaventura von Brescia in s. Breviloquinum abwechselnd mit der gewöhnlichen Form des Climacus eine andere, deren quadratische Anfangsnote rechts und links die Cauda führt, beide Striche entweder ausgezogen, oder der linke ausgezogen, der rechte nur als Ansatz; die Clivis zuweilen mit Cauda links an der Anfangs- und rechts von der Schlussnote u. s. w.

[2]) Cinciarino z. B. notiert in s. Introduttorio S. 6 den Vers: Deus in adiutorium mit der Rhombe als Einzelnote, nur Anfangs- und Schlussnoten der beiden Vershälften sind Caudata. Genau dieselben Worte finden sich unmittelbar neben dem genannten Beispiele ausschliesslich mit Virga als Einzelnote.

Elemente anzuführen. Hiezu aber genügte eine kurze Angabe der Breven-, Virgen- und Rhombenform mit einigen erklärenden Exempeln ihrer Verbindungen. Einzelne Dehnungen und Zierformen enthielten als abgeleitete Kombinationsformen keine eigentlich neuen Grundelemente.

Eine systematische Neumentafel zu entwerfen, lag nicht in der Absicht dieser Autoren, dazu führte sie weder die ganze Veranlagung ihrer Traktate, noch das Bedürfnis der Personen, für welche sie schrieben. Unter letzteren verdienten die immer noch thätigen Kopisten vor allen ihre besondere Rücksichtnahme. Ihre Darstellung wird also mehr äusserlich, deskriptiv. Daraus begreift sich der Mangel jeglicher sachlichen Ordnung. So stehen bei Rossetti z. B. die an sich gleichwertigen Formen des Podatus an getrennter Stelle, nur graphisch-figürliche Verschiedenheit rechtfertigt diese sonst unerklärliche Verteilung und Wiederholung.

Unverkennbar verbindet sich eine korrektive, abwehrende Tendenz mit diesen Bemerkungen, welche wir da und dort bezüglich der Choralnotation finden. Sie tritt hervor, sobald von der Mediocris die Rede ist, manchmal auch bei Erwähnung der Longa. Winke dieser Art geben uns Kunde von damals auftretenden oder um sich greifenden Schwankungen in der Choraltradition, von Konflikten, welche die ersten Versuche, die Regel vom Gleichwerte der Noten praktisch und in einzelnen Stücken loszuwerden, hervorriefen.

Endlich gewinnen wir aus den oben angeführten Texten ein anschauliches Bild von dem Einflusse, welchen die Mensuraltheorie auf einen so fundamentalen Lehrpunkt der musica plana in dieser Periode der unmittelbaren Vorzeit der römischen Choralreform ausübte. Nicht nur die Terminologie der Einzelformen, auch deren Aufzählung, Beschreibung und Gruppierung verraten eine im Grunde mensurale Auffassung. Das Kriterium für Beschreibung und Erklärung der Neumen wie das ihrer verwandtschaftlichen Verbindung in den Beispielen ist der Mensuralmusik entnommen. Rossetti [1]) spricht von proprietas und perfectio der Ligaturen. Diese Begriffe liegen seiner ganzen Darlegung zu Grunde. Daher die Angaben über Beisatz der Virga und über die Stellung der Schlussnote über, unter und

---

[1]) Vor ihm Wollick l. c.

aufwärts neben der vorletzten Note. Das Verbot einer Obliqua am Schlusse scheint gleichfalls aus der Erinnerung an die in der Mensur bei dieser Schreibart erzielte Umwertung hervorgegangen zu sein.

Der Sache nach hielt Rossetti den Unterschied zwischen Choral- und Mensuralnotation allerdings noch aufrecht. Aber die Art und Weise der Benennung und Beschreibung der Zeichen war bei ihm und anderen dieselbe geworden. Damit stellte man von selbst die spätere Generation vor die Frage: Weshalb dieselben Namen bei so verschiedenen Begriffen und Sachen? Woher ein so tiefgehender Unterschied in der Wertung von Zeichen, welche nach Namen und Figur sich gleich sind? Man führte eine Terminologie ein, welche man selbst nur im uneigentlichsten Sinne gebrauchen wollte, die nichts erklärte, zu Missverständnissen aber desto reicheren Anlass bot. Man versuchte sich in systematischen Erörterungen, welche die Sache nicht im Inneren trafen und nicht mehr sein konnten als eine oberflächliche Beschreibung.

Bei den Mensuralisten war man in die Schule gegangen, in ihre systematischen Deduktionen sollten nun die Theoreme der musica plana eingezwängt werden. Bestrebungen, welche den Choral der Mensuralmusik möglichst gleichförmig behandeln wollten, leistete man damit bedeutenden Vorschub. Hatten die Choralsänger sich erst an den mensuralistischen Denkapparat gewöhnt; hatten sie verlernt, Verschiedenes mit verschiedenem Namen zu bezeichnen, dann konnte die Gefahr nicht ferne sein, die sachliche Bedeutung der Dinge nach ihrem erborgten, durch Gewohnheit eingebürgerten Namen zu fälschen — natürlich der Wahrheit zu lieb. Die Chorbücher und Choraltraktate des 17. und 18. Jahrhunderts lassen die Nachwirkungen solcher formalen Unrichtigkeiten erkennen. Schon bei Guidetti hat die Neume als rhythmische Einheit zu existieren aufgehört, er statuiert Noten, deren quantitativer Unterschied durch den Namen und die äussere Figur bestimmt und dargestellt wird.

Für den Augenblick traten derartige Konsequenzen weniger hervor. Rechnet man zu den spärlichen Bemerkungen über die Notation, welche die Theoretiker in ihren Schriften geben, die Formen der Choraldrucke sowie der noch im Gebrauche sich erhaltenden älteren Manuskripte, so ist das Bild, das wir damit über eine wichtige Seite der Choralfrage gewinnen, nicht un-

befriedigend. Klagen über formlose Tonfolgen im Chorale wurden laut, erst nachdem mit der Kürzung der Melodien eine Umdeutung der rhythmischen Grundelemente stattgefunden hatte.

---

2. Italienische Choralnotendrucke.

Der erste Noten-Typendruck 1476 durch Han in Rom; Missalien mit Notendruck 1476—1570. — Cantorinus und Pontifikale. — Graduale und Antiphonarium. — Bedeutung des Choralnotendruckes: seine technische Vollendung; die Notation in den gedruckten Choralbüchern; Tonalität und Textunterlage in denselben; Bedeutung für die Choralreform.

1. Missalien mit Notendruck.

Unter den Druckorten Italiens behauptet Venedig, die florentissima civitas Venetiarum, seit Beginn des 16. Jahrhunderts unstreitig die erste Stelle. Doch entstammt der älteste Notendruck nicht dieser Stadt: wie es scheint, gehen die Mailänder Drucke einige Jahre weiter zurück; der älteste und erste Notendruck aber gehört Rom an.

In der 1896 herausgegebenen Beilage zur Röder'schen Festschrift „Notenschrift und Notendruck" konnte Dr. Riemann die Anfänge des Notendruckes bis auf 1481 zurückverfolgen. Oktavian Scotus hatte die Ehre, an die Spitze der italienischen Notendrucker gestellt zu werden.[1]) Diese Auszeichnung gebührt indessen nicht ihm, sondern einem Deutschen in Rom:

Ulrich Han aus Ingoltstadt ist in seinem Missale Romanum 1476 erstmals mit einem Noten-Typendruck hervorgetreten.

Ein Exemplar, ohne Titelblatt, im Besitze der Magliabecchiana zu Florenz (E. I.) in folio: 37,02 × 26 cm; Höhe der einzelnen Notensysteme (5 Linien): 2,01 cm; 8 Systeme in 2 Kolonnen 24,02 cm hoch. Länge der Notenzeile 7,00 cm. Der Umfang des Notenkopfes 2 mm im Quadrat.

[1]) Dr. Riemann l. c. S. 51; in Deutschland Jörg Reyser 1481. l. c. S. 59f.

Der Kolophon:

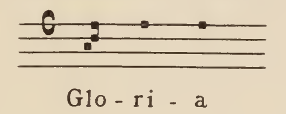
Sacrum sanctumq; hoc opus ad honor. et gloriam omnipotentis dei ac domini nostri iesu christi. magni et excellentis ingenii Udalricus gallus. al's Han Alamanus: ex ingeltstat civis ivinens'.: no calamo. ereove stilo: sed novo artis ac solerti industrie genere Rome conflatu impressumq; unacu cantu: quod nunq; factum extitit. Nec non a fratribus Sacri coventus areceli recte ac fideliter emendatu;. Anno incarnatois dominice. MccccIXXVI. die vero XII. octobris. sedente Sixto divina providentia. papa. IIII. posteris reliquit.

Noch ein Jahr zuvor (1475) hatte Han ein Missale ohne Notation erscheinen lassen,[1]) redigiert gleichfalls von den PP Franziskanern von Araceli in Rom (für die Notenlinien Raum frei).
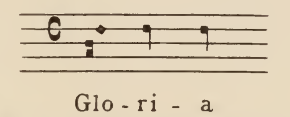
Der Notendruck Hans ist überaus sauber, klar; schöne, elegante Typen; Linien in rotem Drucke, teilweise etwas erblasst; die Verteilung der Noten scharf auf Linien und Zwischenräume.

Eigenartig ist die Bildung der Neumen; Figuren von zwei, drei oder mehreren Noten werden des öfteren aus Einzelnoten oder kleineren Neumen kombiniert.

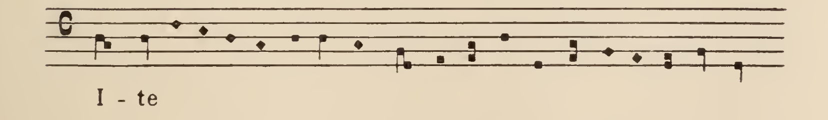
Die bekannte Intonation des Gloria:



notiert Han:



und das Ite missa est zur Messe de Apostolis (dupl.)



[1]) Florenz, Magliab. arad. dei rari Nr. 4.

Den Torculus bildet er folgendermassen:

In Präfation und Exultet schreibt er u. a.:



Als gewöhnliche Einzelnote steht ohne Rücksicht auf die Wortsilbe die einfache Virga.

Han hat ohne Zweifel die ersten typographischen Schwierigkeiten nicht ganz überwunden. Er sucht den Druck möglichst zu vereinfachen. Anstatt für die verschiedenen Neumen eigene geschlossene Formen zu fertigen, bequemt er sich zur Kombination: wenige Grundformen genügen ihm. Infolge davon leidet die Darstellung der Neumen, die Formen lösen sich auf, Zweideutigkeiten entstehen (so z. B. oben im Torculus). Den freien Gebrauch der Rhombe als Einzelnote; auf- und absteigend; den Climacus ohne Virga als Anfangsnote hat Han als Deutscher wohl der gotischen Notation entlehnt. Manche Unvollkommenheit mag überdies auf Kosten der handschriftlichen Vorlage zu stehen kommen, welche Han bei seinem Drucke benützte. Im allgemeinen verdient der schöne Druck als erster Versuch volle Anerkennung; er übertrifft viele der späteren Notendrucke. Anscheinend dieselben Typen wurden in einem Missale secundum morem romane ecclesie 1488 (22. Dezember) benützt (Bibl. Vaticana. Incunab. IV. 10. Exemplar ohne Angabe des Druckortes) und im Pontifikale von 1485 des Stephan Planck (Bibl. Vatican. Incunab. II. 135. s. weiter unten).

Ein Jahr nach Erscheinen des ersten Notendruckes folgte in Mailand ein Missale gleichfalls mit gedruckten Choralmelodien. Es soll im Zusammenhang mit den übrigen Mailändischen Drucken an eigener Stelle behandelt werden. Der erste bisher nachweisbare Notendruck des Oktavian Scotus fällt 1481 (nach Weale, Rivoli, Riemann). Venetianer Ausgaben von 1479 (1. Mai: Rom. Angelica H. 17. 20 ohne Titelblatt); 1480 (23. August: Venedig. Bibl. Marc. ohne Titelblatt); 1480 (sexto nonas Julii; impressum est hoc missale venetiis impendio Bartholomei de alexandria, Andree de asola, Mapheique de salodio

sociorum. Venedig. Bibl. Marc.) und 1481 (von Franz Renner de hailbronn. Magl. Incunab. K. 7. 53) geben nur freien Raum zur handschriftlichen Eintragung der Linien und Noten. Ebenso eine Ausgabe von Neapel 1482 (16. März, per religiosum fratrem Bernardinum Siculum ord. min. summa opera diligentissime emendatum. Rom. Bibl. Barberini A. A. A. I. 11).

1482 gab Stephan Planck von Passau ein Missale heraus (in-folio. 2 Kolonnen, 7 Systeme mit je 5 roten Linien). Exemplar ohne Titel Florenz: Magliabech. Incunab. E. 1. 23. Druck sauber und schön, Notation erinnert an Hans Missale von 1476; Noten meist sehr gut auf Linien. Rhombe als Einzelnote auf- und absteigend gebraucht. Climacus ohne Virga. Torculus = Virga mit zwei folgenden Rhomben:



Gewöhnliche Einzelnote die Virga. An einfachen Neumen finden sich Clivis (mit und ohne Virga als Anfangsnote), Podatus u. a.

Aus demselben Jahre (1482) datiert das Missale secundum ordinem fratrum praedicatorum von Scotus. Notendruck in 2 Kolonnen mit 8 Systemen zu 4 roten Linien. (Exemplar Florenz Magliabech. Incunab. A. 7. 10.) Gewöhnliche Einzelnote: Virga. Noten teilweise weniger gut auf Linien. Druck sauber; Linien teilweise unschön verbogen. Neben der Virga sind die einfacheren Neumen gebraucht. Die Textunterlage deutlich, soweit bei Wortabkürzungen möglich. Eine Probe bei Dr. Riemann in der Beilage zur Röderschen Festschrift, Tafel XIV nach dem Exemplare der Königl. Sächsischen bibliographischen Sammlung. Nähere Beschreibung ebenda S. 52.

In demselben Jahre lieferte Scotus zwei weitere Ausgaben in 4⁰ und in-folio.[1])

Cura impensisque Bernardini bergomensis: Georgii Mantuani et Paganini brixiensis erschien ein Missale 1483 zu Venedig.[2]) Neben der Virga als Einzelnote begegnen hierin die Formen Climacus, Podatus, Clivis. 1484 folgte ein Missale impressum Venetiis arte et impensis Georgii de rivabenis mantuani et Paganini de paganinis brixiani sociorum (quinto kal. octo-

---

[1]) Riemann a. a. O. S. 54 (nach Rivoli, ohne Angabe über Notation).

[2]) Rom: Bibl. Corsini. Col. 48. E. 25. Vgl. Riemann S. 55 ohne Angaben über Notendruck. Druck in 2 Kolonnen mit 8 Systemen.

bris).[1]) Eine Seite (in-folio) mit 2 Kolonnen zu 11 Systemen mit 4 roten Linien. Einzelnote Virga. Neumen in der Regel aus Einzelnoten lose zusammengesetzt. Torculus = drei Breven. Porrectus = Brevis mit zwei folgenden Virgen. Strich der Virga bald rechts bald links angefügt. Clivis mit und ohne Verbindungsstrich, oder als Obliqua. Podatus zwei lose über einander gestellte oder mit Strich verbundene Breven, oder höhere Note rechts vorgeschoben mit kurzem Strichansatz. Druck etwas unsauber. Noten grossenteils gut auf Linien.

Weniger gelungen ist auch das Missale von 1489 des Theodor de ragazonibus de asula.[2]) Virga als Einzelnote. Neumen zum Teil aufgelöst. Rhombe bisweilen alleinstehend. Eine Seite in-folio mit 10 Systemen zu 4 roten Linien auf 2 Kolonnen. Ähnlich das Missale des Johannes Bapt. Sessa [3]) (Venedig 1490) und das Missale des Deutschen Reynald de Novimagio.[4]) Noten und Textsilben korrespondieren nicht immer in gehöriger Weise. Neumen lose aus Einzelnoten zusammengesetzt; der Podatus z. B. aus frei stehender Brevis mit höher gestellter, gleichfalls ungebundener Virga, oder bisweilen Rhombe mit freier, höher stehender Virga. Einzelnote abwechselnd Virga oder Brevis, wie es scheint, ohne jede Rücksichtnahme auf irgend ein Prinzip. Linien öfters unschön verbogen, in unregelmässiger Spannweite.

Vorteilhafter präsentiert sich ein Missale in-folio des Johannes Haman aus Landau (Landoia) 1491 (idib. Augusti) in Venedig gedruckt.[5]) Die Typen sind klar, sauber. Die Textunterlage lässt kaum zu wünschen übrig. Auch hier Virga als Einzelnote. Von iohannes hertzog de Landoia folgte dann 1493 eine neue Ausgabe.[6]) Einzelnote Virga mit kurzer Cauda; bisweilen Brevis. Clivis in gewöhnlicher Form oder als Obliqua. An einzelnen Stellen die Dehnungsform des Quilisma. Aus derselben Offizin ging 1494 ein Missale secundum ordinem fratrum

[1]) Florenz, Magliab. Incunab. E. 5. 9.

[2]) Florenz, Magliab. Incunab. C. 5. 24.

[3]) Rom, Corsini: Col. 46. E. 24 und Barberini. Venedig, Marciana.

[4]) Florenz, Bibl. nazionale. Riemann l. c. S. 56 ohne weitere Angabe über Notation; Druck in-4⁰. 2 Kolonnen mit 8 Systemen zu 4 roten Linien.

[5]) Venedig, Marc. 9 Systeme mit 4 roten Linien in 2 Kolonnen. Vgl. Riemann l. c. S. 55, wo diese Ausgabe fehlt.

[6]) Florenz, Magl. Incunab. K. 7. 51. Riemann l. c. S. 55.

praedicatorum ord. s. Dominici hervor.[1]) Einzelnote Virga. Daneben die gewöhnlichen Neumen.

Ein Missale von 1496 redigiert für den Dominikanerorden von dem Magister Andreas de Toresanis,[2]) zeigt gleichfalls die Neumen in aufgelöster Form. Podatus z. B. zwei Breven lose über einander gestellt. Porrectus = obliqua (ohne Cauda) mit frei aufstehender Brevis rechts; oder obliqua mit Cauda links und folgender Virga (rechts höher stehend). Clivis teilweise mit Cauda an der rechten Seite der zweiten (tieferen) Note. Ähnlich Torculus. Einzelnote = Virga. Ein Missale mit den gewöhnlichen einfachen Neumenformen und Virga als Einzelnote druckte Joh. Hertzog 1497 iussu et impensis nobilis Octaviani Scoti[3]) in Venedig; an gleichem Orte Emericus de Spira Alemannus[4]) 1497, und 1499 Georgius arrivabenus. Ein Exemplar der letzteren Ausgabe findet sich in der Marciana zu Venedig.[5]) Auch hier die Virga als Einzelnote; sie trägt im Climacus den Strich bald links bald rechts. Torculus drei lose zusammengestellte Breven. Podatus bei grösserer Distanz der Intervalle = zwei Breven mit freiem Zwischenstrich. Der Satz ist, was Notation und Unterlegung des Textes betrifft, sehr gut gelungen und klar.

Diese wenigen Beispiele aus der Zeit vor 1500[6]) geben Dr. Riemann vollständig Recht, wenn er glaubt, nicht der Ansicht sein zu sollen, „dass die ersten Versuche (im Choralnotendruck) notwendig mangelhafte gewesen sein müssen; denn die kräftigen Formen der handschriftlichen Notenzeichen des 15. Jahrhunderts waren in keiner Weise schwerer durch Typen wiederzugeben als die Wortschriften der Kalligraphen“.[7])

Die Missalien, welche nach 1500 aus italienischen Offizinen hervorgegangen, gebrauchen in der Regel die Virga als Einzel-

---

[1]) impress. Venetiis per Joh. hamman dictum hertzog. Florenz, Magliab. Incunab. M. 7. 45. 2 Kolonnen mit 7 Systemen zu 4 roten Linien.

[2]) Florenz, Magliab. Incunab. L. 2. 6 ohne Titelblatt. 2 Kolonnen mit 9 Systemen zu 4 roten Linien. Ein weiteres Exemplar in der Brera zu Mailand. Vgl. Riemann l. c. S. 56 (nach Weale).

[3]) Rom, Angelica: H. 11. 31.

[4]) Rom, Corsini: Col. 46. E. 10.

[5]) Fehlt bei Riemann. Doppeldr. in fol. mit zwei Kolonnen zu je 9 Systemen.

[6]) Das Graduale von Giunta 1499—1500 s. unten.

[7]) a. a. O. S. 49 f.

note ohne Rücksicht auf die unterlegte Wortsilbe. Die gewöhnlichere Notationsweise der Manuskripte jener Zeit wurde einfach beibehalten. Riemann giebt in seinen Tafeln[1]) vorzügliche Beispiele: Tafel XII: Missale gedr. Neapel 1477 mit handschriftlich eingetragener Notation; Tafel XVa: Missale Venedig 1501 von Bonetus Locatellus; Tafel XVb: 1504 Giunta; Tafel XVI: 1509 Giunta: die letzten drei sämtliche mit Notendruck. Da die Ausgaben dieser Periode (1500—1570) in Druck- und Notationsweise kaum etwas Bemerkenswertes aufweisen, genügt eine kurze Angabe von Editionen, welche die Virga als Einzelnote festhalten. Die folgende Liste beansprucht natürlich nicht als erschöpfend zu gelten, sie dürfte indes genügen, den Allgemeingebrauch der Virga als Einzelnote erkennen zu lassen.

Ausser den bei Riemann a. a. O. genannten Drucken seien hier angeführt:

Venedig, Giunta (Junta): 1501, 1508, 1509, 1519, 1523, 1540, 1541, 1545, 1553, 1557, 1558, 1560 (Erben des Junta), 1563, 1568[2]) u. s. w.

Venedig: Loredanus 1502.
Venedig: Leuchus 1512.
Venedig: de Gregoriis 1515, 1518, 1519.
Venedig: de Paganinis 1516.
Venedig: Scotus 1543.
Venedig: Erben des Peter Raban 1547.
Venedig: Serena 1554.
Venedig: Spinelli 1556.
Venedig: Liechtenstein 1558, 1566.
Venedig: Variscus 1561.
Ferrara: Carthause 1503.
Pavia: Carthause 1560 u. s. w.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint der Gebrauch der Virga als Einzelnote konstanter, allgemeiner, konsequenter zu werden.[3]) Selbstredend fehlt es auch hier nicht an Ausnahmen. Doch dürften dieselben wirklich selten sein. Ein

---

[1]) l. c. im Anhang.

[2]) Letztere Ausgabe: ein Missale Gallicanum ad consuetudinem Ecclesiarum Sicularum et praecipue Messanensis bringt den Climacus teilweise ohne Virga, nur aus Rhomben bestehend. Ein Exemplar: Rom: Barberini.

[3]) Über die Missalien nach 1570 vgl. unten das Kap. über Guidetti.

Beispiel bietet das Missale ad usum sacros. rom. Ecclesiae [1]) von 1556, worin Virga mit Brevis wechselt.

Eine Gruppe für sich bilden die Mailänder Missaldrucke. Sie gehen wenigstens bis auf 1478 zurück. Das oben schon erwähnte Exemplar der Brera (leider ohne Titelblatt, Signatur A. M. 13, 18; der neue Einband trägt die kurze Bezeichnung Missale Ambrosianum) giebt dieses Datum: Impressum Mediolani per magistrum Leonardum pachel. Anno domini 1478 die XXVII. Augusti. Doppeldruck in-folio; zwei Kolonnen mit 10 Systemen zu 4 Linien. Als gewöhnliche Einzelnote treffen wir hier — ein charakteristisches Merkmal der Mailänder Notation aus früherer Zeit — die Rhombe. Man erinnere sich, dass Gafori aus Lodi, der sich mit unverkennbarer Vorliebe zu den „Ambrosianern" zählt, gerade diese Behandlung der Rhombe als gewöhnlicher Einzelnote tadelt.

In gleicher Weise findet sich die Rhombe in den Messbüchern für den ambrosianischen Ritus von 1486, 1488, 1494 (Ausgangsnote auf der letzten Silbe eines Satzes oder Satzgliedes: Virga), 1515, 1522 (dagegen ein zu Mailand gedrucktes Missale Humiliat. 1504 mit Virga als Einzelnote), 1548, 1588.

Eine Ausnahme bilden: Missale 1560 (Brevis als Einzelnote; alleinstehende Rhombe auf kurzen, unbetonten Wortsilben). 1594 und 1609,[2]) welche ebenso wie die Ausgaben von 1640 und 1669 später noch zur Sprache kommen werden.

Für die Behandlung der Textsilben ergiebt sich kein Unter-

---

[1]) Exemplar in d. Vaticana. Titel mit dem Beisatz: in quo et emendando et excudendo non solum in cantu et in reliquis omnibus ea fuit adhibita diligentia, ut exactiori nullus adhuc usus fuerit etc.

[2]) In einem Artikel der Mus. sacra von Milano 1885, S. 28 ff. bemerkt der ehemalige Can. Guerrino Amelli, zur Zeit Prior der Erzabtei Monte Cassino „se noi osserviamo le edizione del 1482, 1488 e del 1522, esse seguano accuratamente la tradizione primitiva dei Manoscritti. — Nei edizioni del 1505, 1515, 1548, 1560, 1594, 1607 e 1618 si trovano le note semplici già trasformate in forma quadrata, coll' aggiunta talora di un' asta per le sillabe accentuate, mentre la figura romboidale viene adoperata soltanto per le sillabe brevi." Die erwähnte Umbildung trifft in der Ausgabe 1515 nicht zu; wie weit es in den anderen angegebenen Editionen der Fall ist, kann ich leider nicht entscheiden. Richtig ist die Bemerkung P. Amellis „quasi tutte le emendazione introdotte successivamente nel Messale Ambros. all' intento di migliorarlo e di renderlo più conforme alla pristina tradizione, pare abbiano contribuito piuttosto ad allontanarnelo maggiormente."

schied, ob als gewöhnliche Einzelnote Virga, Rhombe oder Brevis gesetzt wird, solange nur immer dieselbe Notenform unterschiedslos auf alle Silben fällt. Dagegen wird die Sache eine andere, sobald rein musikalische Gesetze der Notation in Frage kommen. Noch hielt die Theorie allgemein an dem Satze, dass die Rhombe nicht als selbständige Einzelnote, sondern nur als Bestandteil des einfachen oder erweiterten Climacus einen Platz finden dürfe. Durch die mailändischen Handschriften und Drucke erfuhr diese Regel eine Einschränkung, welche später zur Zeit des allmählichen Zerfalls leicht Folgen für die theoretischen Anschauungen haben und zur Mehrung der Unklarheit beitragen konnte.

Wie die mehrere Noten zählenden Neumen in diesen Drucken gebildet werden, ist zum Teil oben schon gesagt worden. Die mailändischen Editionen gebrauchen dazu die quadrata: so im Podatus (zwei Breven, meist ohne Virga). Das Missale von 1494 zeigt auch die Obliqua ohne Seitenstrich und die Plica.[1]) Ebenso 1588, in welchem auch mehrere Virgen in steigender Richtung verbunden werden (Scandicus mit drei, Podatus mit zwei Virgen).

Die Ausgaben des Missale Romanum weisen in den meisten Fällen geschlossene Bildungen aus Brevis und Virga, oder Virga mit zwei oder mehreren Rhomben auf. Die Edition von 1521 (Venedig, de Gregoriis) zeigt den Salicus — soweit ich verfolgen konnte, über liquescierenden Textsilben — mit Rhombe und angeschlossenem Podatus (zwei Breven übereinander liegend, rechts Verbindungsstrich). Ebenda findet man auch die Dehnungsform (das sog. Quilisma).

---

2. Cantorinus und Pontifikale mit Notendruck.

Der Cantorinus diente ungefähr demselben Zwecke, wie das Directorium chori, nur fehlen in den meisten Ausgaben die Intonationen der Antiphonen in festis et per annum. In

[1]) Beispiele in ähnlicher Formation: Antiphonarii Ambr. Pars Hyemalis missas et vesperas complectens ad fidem vet. cod., Mediol. 1898 mit einer Tavola delle Neume.

Venedig druckte man deren eine grosse Zahl, meist in Taschen. format und mit einem Compendium musices im Anhang- Letzteres enthielt in der Regel die Erklärung der guidonischen Hand, der Mutationen, Psalmtöne. Eine Bemerkung über Wert oder Verwendung der verschiedenen Notenformen konnte ich in keinem der zahlreichen mir bekannt gewordenen Exemplare finden; ebensowenig eine Andeutung über Vortrag oder ähnliche die Ausführung des Gesanges betreffende Punkte.

Der Notendruck weist wegen des kleinen Formates der Bücher nur Typen von sehr geringem Umfange, aber fast immer in zierlicher, klarer und sauberer Form auf. Einzelnote ist die Virga. Neumenformen finden sich in reicherem Masse als in den Missalien, ein Unterschied, welcher durch den verschiedenen Inhalt beider Bücher begründet ist.

Die einzelnen Ausgaben der Cantorinus' gleichen sich sehr sowohl was Anordnung und Inhalt betrifft, als auch in Hinsicht auf die Notationsweise und die Art der technischen Ausführung; meist nur ein anderer Titel ist „liber sacerdotalis“ und „familiaris clericorum“.

In Angabe der Beispiele können wir uns hier noch mehr beschränken als bei den Missaldrucken. Ich führe an:

Romani cantus utilissimum compendium omnia divino officio persolvendo concernentia in se includens: clericis omnibus divino cultui dedicatis permaxime necessarium. —

mit dem Kolophon:

Finis Cantorini Romani impressi Venetiis. per Lucantonium de Giunta Florentinum a. 1513.

Ein Exemplar dieser Ausgabe bewahrt die Bibl. Casanat. in Rom. Die alleinstehende Virga ist ohne jede Rücksicht auf Quantität oder Betonung der Wortsilben gebraucht. So tragen die Virga z. B. sämtliche Silben ohne Ausnahme in dem Domine labia mea aperies, in den Psalmintonationen und den Lamentationen u. s. w. Als geschlossene Neumen begegnen Podatus, Clivis, Scandicus, Climacus, dazwischen erweiterte Zusammensetzungen; die freistehende Obliqua (mit und ohne Strich). Auch das Quilisma (Anfangs- oder Schlussdehnung) kommt zuweilen vor. Der Druck ist im ganzen sehr gut gelungen, deutlich, rein, in den Typen durchaus nicht unschön.

Ähnliches gilt von den übrigen Ausgaben z. B. 1523 lib.

sacerdotalis (Venedig: Sessa[1])), 1537 (Venedig: Rabani), 1538 (Venedig: Liechtenstein), 1540 (Venedig: Junta), 1549 (?), 1550 (Venedig: Luc. Junta), 1560 (Venedig: Variscus), 1566 (?), 1567 (Venedig: Liechtenstein). Diese Beispiele sollen nur einige wenige Punkte aus der langen Reihe der Cantorinusausgaben hervorheben. Die nicht erwähnten Editionen, deren Zahl nicht unbedeutend ist, können, da sie in der Notation mit dem besprochenen Cantorinus von 1513 wesentlich übereinstimmen, hier übergangen werden.

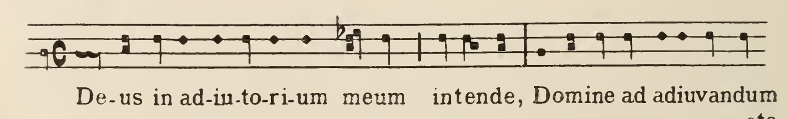
Eine freiere Notation zeigt der Cantorinus für die Cassinensische Kongregation 1535 bei Lucantonius Junta zu Venedig gedruckt. Der Titel schon weist auf eine Klasse von Melodien im cantus mensuratus hin. Er lautet:

Cantus monastici formula noviter impressa: ac in melius redacta: cui quae deerant adiuncta: quae vero superflua videbantur adempta sunt: cum tono lamentationis hieremiae prophetae et aliquibus aliis cantibus mensuratis ipsi tempori congruis.

In der That lassen sich in dem Cantorinus leicht zwei Notationsweisen erkennen. Während z. B. gewöhnliche Psalmintonationen auf ihren Textsilben die Virga tragen, wechseln in anderen Fällen Virga, Rhombe, seltener Brevis, zwischen hinein mischt sich selbst die Minima; ob und wieweit Rücksichten auf Wahrung der Prosodie im Spiele sind, bleibt schwer zu sagen.

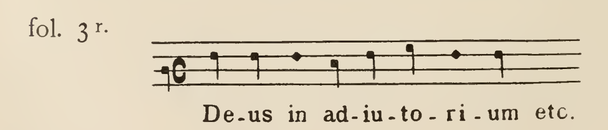
Man vergleiche Silbenlängen und Betonung mit den verschiedenen Notenwerten in folgenden Beispielen:

fol. 3 v.



De-us in ad-iu-to-ri-um meum intende, Domine ad adiuvandum etc.

fol. 3 r.



De-us in ad-iu-to-ri-um etc.

---

[1]) Proben aus diesem Sacerdotale bei Dom Pothier: Les mélodies grégoriennes, Tournay 1881 S. 293 u. 295.

fol. 49 v.

Pas-si-o Do-mi-ni nostri Je-su Christi se-cundum Jo-annem

In il-lo tempo-re etc.

Da dieselben Notenwerte in den Lamentationen (fol. 54 sq.) verwendet sind, darf man diese und die Passion u. ä. wohl zu den im Titel hervorgehobenen cantus mensurati zählen.

In anderen Fällen gebraucht der Cantorinus, wie schon bemerkt wurde, die Virga als Einzelnote; so z. B. fol. 46 über den Worten: Lectio epistolae, apostoli; fol. 12 spiritus Domini. Der Evangelienton hingegen wechselt wiederum mit Virga, Brevis, Rhombe.

Interessant ist die Notation der Passiones devotissimae secundum anni cursus summa vigilantia nuper emendatae et excussae. (Exemplar der Bibl. centrale, Rom, leider ohne Jahreszahl. Katalog: 69. 8. A. 11. Titel mit dem Zeichen des Junta. Am Schluss die Bemerkung: Disce non somno u. s. w. Seneca: non est ad astra mollis de terra via). Auch hier wechseln die Notenformen: Virga erscheint mit Vorliebe auf Endsilben. So beginnt gleich die erste Passion:
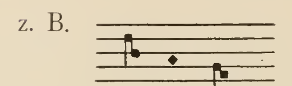
1)

Pas-si-o Do-mi-ni nostri Je-su Christi secundum Mathaeum.

Pontifikale. Das älteste Pontificale Romanum mit Choralnotendruck ist die Ausgabe des Stephan Planck von 1485 (Rom). Die Folio-Seite mit je 7 fünfzeiligen Systemen auf 2 Kolonnen verteilt. Einzelnote Virga. Typen sind wohl die von Han in seinem Missale von 1476 gebrauchten. Exemplar: Bibl. Vaticana. Incunab. II. 135. 1479 liess Planck eine zweite Ausgabe erscheinen. Dieselben Typen: 8 Systeme zu 5 Linien auf 2 Kolonnen. Einzelnote: regelmässig Virga; als Ausnahme Brevis. Rhombe aufsteigend und innerhalb einer Neumengruppe als Einzelnote zwischen mehreren Neumen.

---

[1]) Die Note auf der ersten Silbe eine Terz unter der Dominante.

z. B. 

Climacus ohne Virga (drei Rhomben). Exemplar: Florenz: Magliab. Incunab. E. 5. 6 und Vaticana.

Weniger glücklich, doch immerhin, was den Notendruck betrifft, ziemlich gelungen, ist das Pontifikale von 1515 des Lucantonio Giunta von Venedig (in-folio, je 2 Kolonnen mit 9 Systemen zu 4 Linien). Virga als Einzelnote. Daneben die gewöhnlicheren Neumen. Die Notentypen nicht immer genau auf Linien stehend. Besser in dieser Hinsicht sind die Ausgaben des Giunta von 1520, 1543, 1561, sämtlich in-folio, mit 10 Systemen zu 4 Linien auf 2 Kolonnen und gewöhnlicher Notation.

3. Graduale und Antiphonarium.

Weniger zahlreich als Missaldrucke und Editionen der kleinen Cantorinus finden sich vor 1570 Drucke des Graduale und Antiphonars. Sie gehören zu den Seltenheiten italienischer Druckproben. Der Grund dieser Erscheinung liegt wohl nicht so sehr in technischen Schwierigkeiten, welche bei Herstellung solcher Editionen zu überwinden waren, — die Typen der in-8° oder noch geringerem Umfange gedruckten Cantorinus, welche zum Teile auch reich neumierte melismatische Gesänge enthielten, boten an und für sich weit grössere Schwierigkeiten, — als vielmehr in dem damit verbundenen Kostenaufwande, zu welchem sich nur wenige verstehen wollten, zumal da die handschriftlichen Chorbücher in gutem Stande und meist in deutlicher Schrift gefertigt waren, ein dringendes Bedürfnis nach neuen Gradualien oder Antiphonarien also in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum irgendwo vorlag.

An erster Stelle verdient erwähnt zu werden das Graduale secundum morem sanctae Romanae Ecclesiae; integrum et completum, videlicet dominicale: commune et cantorinum, sive Kyriale: impressum Venetiis cum privilegio: cum quo etiam imprimuntur antiphonarium et psalmista: sub poena ut in gratia. MCCCCC.

Mit dem Zeichen des Junta (L. A.)

Correctum per fratrem franciscum de Brugis ordinis minorum de observantia de provincia sancti Antonii.

Kolophon:

Explicit graduale dominicale. Impressum Venetiis cura atque impensis nobilis viri Lucae antonii de giunta florentini: arte autem Ioannis emerici de Spira. Anno incarnationis dominicae 1499. IV Kal. octobris.

Ein Exemplar, Pergamentdruck in-fol., besitzt die Bibl. Marc. Venedig. Valentinelli giebt in seinem Kataloge (Libri membranacei a stampa. 1870) Nr. 17 Titel und eine nähere bibliographische Beschreibung (S. 53—57). Ein weiteres Exemplar (nicht aber in Pergament) besitzt die Bibl. Magliabechiana (Incunab. O. II. 16) in Florenz, erwähnt bei Fossi in seinem Catalogus cod. s. XV. impress. qui in publ. biblioth. Magliab. asservantur. (Florentiae 1793. I. col. 740—41.) Ein Exemplar auf Papier gedruckt in der Brera zu Mailand, nach Valentinelli (S. 57) 1869 aus dem Kloster der Kapuziner San Angelo dieser Bibliothek einverleibt. Vergl. ferner Hain, Repertor. Bd. II Nr. 7844, und Rivoli, Bibliographie des livres à figures Venitiens, 1469—1525. (Paris, Techener 1892.)

Das Graduale der Marciana in Venedig enthält ein Bruchstück eines ziemlich umfangreichen Traktates. Im Exemplare der Brera fehlt derselbe gänzlich. In letzterem findet sich jedoch die sehr interessante Einführung — der Revisionsbericht über die Reformarbeiten des Herausgebers — und ein nicht weniger beachtenswertes Nachwort.[1]) Als Kopie finden wir den Traktat de Brugis' in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna. Als Verfasser des Kompendiums giebt sich de Brugis zu erkennen mit der Bemerkung: Hoc opusculum in quo duodecim sunt capitula una cum manu perfecta compilavit et apposuit ille frater, qui hoc opus (Graduale und Antiphonar) ab infinitis pene erroribus purgavit. Die zwölf Kapitel behandeln die gewöhnlichen Themata de tono in communi, über die guidonische Hand, de speciebus, de veritate ipsius diapason u. s. w. Die Aufschrift des 12. Kapitels: „Von den gewöhnlichen Eigenschaften der Tonarten insofern sie verschiedene den Textarten

[1]) Vgl. unten: Kap. „Die Choralfrage“.

entsprechende Effekte hervorbringen" verrät, dass de Brugis jener Schule nicht ganz ferne stand, welche zwischen Musik und Wort beim Gesange weitgehendste Übereinstimmung in Ausdruck und Empfindung erstrebte, eine Tendenz, welche übrigens schon in älteren Traktaten hervortritt. [1])

Die Höhe des quadratischen Notenkörpers beträgt in diesem Graduale 6 mm, ihre Breite $6^1/_2$; daneben eine kleinere Form 6 mm hoch, 5 mm breit. Die Rhombe zeigt 10 mm Höhe bei 6 mm Breite. Die Obliqua erhält bei 6 mm Höhe (des Notenkörpers) eine Länge bis 3,05 cm (bei weiteren Intervallen).

7 Systeme zu 4 roten Linien treffen auf die ungespaltene Folioseite. Höhe der Folioseite 51,05 cm. Die 7 Notensysteme füllen 37,08 bis 38,00 cm. Länge der Notenlinie 25,08 cm. Höhe der einzelnen Systeme 3,02 cm.

Die Virga in zwei verschiedenen Grössen. In geringerem Umfange z. B. bei Bivirga, Pressus. Die höhere Note des Podatus gleichfalls von geringerem Umfange. Brevis scheint nie vorzukommen; nur selten ist die Cauda der Virga weggeblieben, wo der Druck versagte.

Die Credo's zeigen auch hier eine freiere Notation. So fol. 350v. das Credo maior (cardineus) mit dem Mensurzeichen; hier auch die Rhombe als Einzelnote, daneben Obliqua mit links nach oben gerichtetem Striche, Podatus mit links aufwärts stehendem Striche u. s. w. Die Melodie zum Credo im IV. modus nur mit Virgen notiert. Im Ordinarium missae bemerkt man den Phrasierungsstrich wiederholt zwischen eine an sich abgeschlossene Neumenform geschoben; so fol. 342v. Zeile 6 und 7; 348v. Zeile 6 u. s. w.

Fol. 352v. bis 378r. folgt eine Auswahl von 13 Sequenzen.

Die Notation des de Brugis bietet also wenig Bemerkenswertes — und gerade in diesem Umstand dürfte ihr grösster Vorteil liegen — wenn nicht die hohe Vollkommenheit und Klarheit, mit welcher die Neumen wiedergegeben sind, die deutliche Textuntersetzung sowie die reichen Neumenformen späteren Drucken des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber als staunenswerte Merkwürdigkeit und Ausnahme hervorgehoben zu werden

[1]) De Brugis verweist in seinem Kompendium gelegentlich auf eine andere ihm als Verfasser angehörige Schrift: medulla tritici.

verdienten. De Brugis erwähnt weder in seinem Vorworte noch in seinem Traktate eine Korrektur des Notationssystems. Das Graduale selbst lässt von einer solchen nichts erkennen, es bietet die Melodien in der Schreibart und Version, wie sie in den besseren Handschriften des 15. Jahrhunderts enthalten sind. Die Zahl der Neumen ist grösser als sonst in späteren noch guten italienischen Choraldrucken des 16. Jahrhunderts; hier begegnen wir auch der nota liquescens. Die Form der Figuren erscheint durchweg geschlossen, scharf umgrenzt, in längeren Neumengruppen wird die Positura[1]) genau angegeben. Das Graduale braucht den Vergleich selbst mit den bestgelungenen deutschen Gradual-Ausgaben nicht zu scheuen; in der römischen Notation besitzt es sogar einen Vorzug gegenüber den gotischen Drucken. In der That, eine „edizione superba", schade nur, dass sie in Italien so wenig ihres gleichen gefunden.

Ein Graduale von 1527 besitzt das Liceo musicale zu Bologna. Exemplar in-folio, ohne Titelblatt. Es wurde „summa cura longissimisque vigiliis" in Venedig auf Kosten des Lucantonio Junta hergestellt. Notation reich an Neumenformen. Die Melodien sind unverkürzt.

1545 folgte aus der Offizin des Peter Liechtenstein in Venedig ein

Graduale juxta morem sanctae Romanae Ecclesiae integrum et completum, noviter post omnes alias impressiones tam in textu quam in Cantu diligentissime correctum. Officina ad „Agnus Dei", Venetiis 1545 apud Petrum Liechtenstein Agrippinensem.

Auch hier zeigen sich weder Kürzungen noch irgend ein Bestreben einer prinzipiellen Korrektur der Melodien.[2]) Dem Titel nach zu schliessen, mussten zwischen dem Graduale des Franz de Brugis und dieser Liechtensteiner Ausgabe mehrere

---

[1]) Den Ausdruck erklärt cap. 8 des Einleitungstraktates nach Isidor als quaedam figura ad distinguendos sensus per commata, cola et periodos, quae dum ordine suo apponitur, lectionis sive sententiae sensum nobis ostendit. Sie ist dreifacher Art: distinctio, media distinctio, ultima distinctio. Die musikalische positura sive tonorum distinctio est quaedam pro intervallo vocis depositio ipsamque neumam sive species, ex quibus toni formantur, magna cum ratione terminans aut in plures partes dividens virgula figurata.

[2]) Eine kurze Probe aus dem Graduale in Ahle: Die Choral-Ausgabe der hl. Riten-Congregation. Regensburg, Pustet 1895 S. 154.

andere Editionen in Italien hergestellt worden sein, da es kaum wahrscheinlich ist, dass Liechtenstein deutsche oder für Deutschland gefertigte Ausgaben in Vergleich ziehen wollte (?). Auch diesem Graduale schloss sich ein Antiphonarium (1548) an.

Ein Graduale und Antiphonarium, beide im Auszug, gab fast um dieselbe Zeit der oben schon erwähnte Cinciarino heraus.[1] Der etwas zweideutige Beisatz im Titel „abbreviatum" erklärt sich im Sinne von Epitome, Auszug. Beide Bücher enthielten nämlich nicht das Gesamtoffizium der Messe und des Breviers, soweit dieses von einem Kathedral- oder Kollegiatkirchenchore zu singen ist, sondern nur die sonn- und festtäglichen Offizien für die Bedürfnisse ärmerer Kirchen, welche die Kosten für eine komplette Ausgabe der Chorbücher nicht erschwingen konnten (ad commodum pauperum ecclesiarum). Die Notation ist die gewöhnliche, Einzelnote die Virga, die Melodien unverkürzt. Wie Cinciarino in seinem Introduttorio abbreviato, das gleichsam als Begleitbrief diesen beiden Ausgaben nachfolgte (allerdings erst 1555), bemerkt, dachte er anfangs daran, Graduale und Antiphonar des leichteren und bequemeren Gebrauches wegen in-4° drucken und gemeinsam mit dem Introduttorio erscheinen zu lassen. Die Drucker wählten indes das Format in-folio.

Leichter herzustellen als die Gradualien und daher wohl in zahlreicheren Ausgaben gedruckt sind die Psalterien, Psalmisten und Antiphonarien, letztere übrigens meist im Anschluss mit einem Graduale erscheinend. Nur kurz erwähnt seien ein Psalterium chorale des Peter Liechtenstein 1551 (für den Domikanerorden; in-fol.), 1579 für die Franziskaner (bei Junta); ein Psalmista secundum consuetudinem sanctae romanae ecclèsiae 1547; 1552 (Venedig; Exemplare im Liceo musicale, Bologna); auch die Brevierausgabe O. P. Venedig 1552 bei Luc. Junta hat am Schlusse mehrere Blätter mit Choralmelodien beigebunden.

---

[1]) Antiphonarium abbreviatum: videlicet Dominicale et Festivum: cum commune Sanctorum sec. Ecclesiam Romanam: ad commodum pauperum ecclesiarum: cum officio mortuorum, hymnis ad vesperas omnium solemnitatum: versiculis ad tertiam canendis: et benedicamus diversis: et antiphonis post completorium solitis. Venet. 1547. fol. 1. Widmung an den Kardinal Herkules Gonzaga. In der Vorrede das Graduale v. 1546 erwähnt. Das Antiph. gedruckt bei Luc. Junta, Flor., mense Januario 1547. Exemplar: Rom, Bibl. Centrale Vittorio Emmanuele.

Die Antiphonarien des Franz de Brugis und Cinciarino, die Ausgabe von Venedig 1548, 1572 (Junta) u. a.

Nach diesen Angaben erübrigt eine zusammenfassende Wertung der liturgischen Editionen, soweit sie vor 1577 Notendruck aufweisen.

Es ergeben sich von selbst die für Beurteilung der römischen Choralreform wichtigen Fragen:

a) War der Choralnotendruck dieser Bücher schon zu solcher Vollkommenheit gediehen, dass sie ältere Handschriften zu ersetzen, dem liturgischen Gesange eine hinreichende Stütze zu bieten, m. a. W. die Melodien selbst in befriedigender Weise wiederzugeben im stande waren? — oder besitzen wir in diesen ältesten Monumenten italienischen Choraldruckes nur fehlerhafte oder gänzlich misslungene Proben einer mit den ersten Schwierigkeiten noch ringenden Typographie?

b) Welche Gesichtspunkte wurden in Anwendung der Neumen und Noten befolgt?

c) Inwiefern zeigen sich Schwankungen in Bewahrung der ursprünglichen Tonalität der Melodien?

d) In welcher Weise ist die Textunterlage ausgeführt?

a.

Es ist das Verdienst Dr. Riemanns, in seiner Beilage zur Röder'schen Festschrift erstmals „auf den gewaltigen Unterschied zwischen den ersten Drucken in römischen Choralnoten und denen des 17. Jahrhunderts“ hingewiesen zu haben. „Man konnte die Aufsätze von Schmid, Chrysander, Victor de Pontigny u. s. w. lesen, ohne auf den Gedanken zu kommen, dass es sich bei diesen alten Missaldrucken [1]) um etwas ganz anderes handle, als jene groben Typen, welche in den Ritualien des 17. Jahrhunderts so häufig anzutreffen sind, deren quadratische Notenkörper ca. 4 mm Seitenlänge haben“.[2]) Ausgaben, welche jenen von

[1]) Dasselbe gilt von den übrigen Choraldrucken dieser Periode.

[2]) a. a. O. S. 52, 53. Einzelne für den Chorgebrauch bestimmte Folio-Ausgaben haben auch vor 1550 Notenformen von grösserem Umfange, die aber ihrer prächtigen Ausführung wegen und im Verhältnis zum Format der Bücher noch immer ein schönes und dem Auge wohlthuendes Bild geben.

Riemann in den Facsimiles (Tafel XIV, XV, XVI) gebotenen an Klarheit, Regelmässigkeit und Schönheit der Figuren an die Seite gestellt werden können, sind unter den italienischen Drucken dieser Zeit durchaus nicht selten. Sonach gilt auch von ihnen, dass ihre „Wohlgelungenheit eine wahrhaft erstaunliche“ ist. „Das Notenbild ist thatsächlich noch für den Beschauer von heute eine wahre Augenweide. Wer je Gelegenheit gehabt hat, die zierlichen Notierungen aus der Zeit der schwarzroten Mensuralepoche zu sehen, muss ohne weiteres zugeben, dass hier das Problem der Ersetzung solcher Schreibweise durch ein Druckverfahren in der glänzendsten Weise gelöst war.“ [1]) Man ist also wohl zu dem Schlusse berechtigt, dass sich die Druckkunst in Italien ihrer Aufgabe gewachsen zeigte, solange ihr dieselbe erhalten blieb; wenigstens darf dies von den venetianischen Offizinen unbedenklich behauptet werden. Einzelne Unvollkommenheiten konnten im Laufe der Zeit leicht überwunden werden, nachdem das Problem seiner Hauptsache nach keine Schwierigkeiten mehr bot, nachdem selbst für die kleinen Miniaturausgaben die Neumen in ganz befriedigender Weise herzustellen gelungen war. Auffallen muss, dass die erste Periode des Choralnotendruckes unvergleichlich höhere Anforderungen fast spielend, jedenfalls aber vollkommener zu befriedigen im stande war als die Druckereien gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Die römischen Ausgaben unter Gregor XIII. und Sixtus V. reichen lange nicht an viele der älteren venetianischen Drucke was Exaktheit oder Formvollendung der Typen und Ausstattung des Buches anbelangt. Selbst das Graduale der medizäischen Offizin (Rom 1614—1615) wird durch das von de Brugis besorgte bei Junta in Venedig über hundert Jahre früher gedruckte Graduale hierin übertoffen. Herstellung und Verbreitung von gedruckten Choralbüchern konnte demnach eine Kürzung oder Reform der Melodien als unumgängliche Vorbedingung nicht verlangen oder abnötigen; eher drängt sich die Beobachtung auf, dass je kürzer die Melodien im 17. und 18. Jahrhundert, desto unvollkommener in jeder Hinsicht ihr Druck geworden sei. So in Venedig und Rom (die Medicaea von 1614 bildet teilweise und allein eine gewisse Ausnahme); so in Frankreich und

[1]) a. a. O. S. 52. Einzelne Ausnahmen, welche dieses Lob nur in geringerem Masse verdienen, wurden oben schon angeführt.

Deutschland. Allerdings stand in Rom der Choralnotendruck niemals auf gleicher Höhe wie einst in Venedig. Aber es legt sich doch die Frage nahe, ob Gregor XIII., der Schöpfer oder Protektor des grossen, unter seinem Pontifikate inscenierten typographischen Unternehmens, wie er zur Fertigung von orientalischen Schriften grosse Summen spendete und die künstlerischen Kräfte nach der ewigen Stadt berief, nicht auch die zu einem vollkommenen Choraldrucke erforderlichen Einrichtungen getroffen hätte, wäre von seite der Choralreformatoren ein Antrag hiezu gestellt worden, oder wäre in Rom die Überzeugung von der Existenz und Wichtigkeit einer Choralfrage damals eine allgemeine oder ernste gewesen.

Wenn auch bei diesen älteren und ältesten Druckproben in den Choralbüchern in einzelnen weniger glücklichen Fällen thatsächlich nicht alle Fehler und Unvollkommenheiten in der Notation vermieden sind, und manche Trübungen in der Tradition sich einstellten, so darf ihr Einfluss auf die Forterhaltung der Melodien doch nicht als eine merkliche Fälschung oder Korrumpierung aufgefasst werden. Die schülerhafte Ungeschicklichkeit der ersten italienischen Choralnotendrucker — von den deutschen Meistern sei ein gleiches gesagt — erweist sich als Legende: eine Choralreform vermochte sie, wo eine solche im Sinne einer Restauration der Melodien in einzelnen Punkten wünschenswert erschien, weder zu erschweren noch auch als unerlässliches Remedium selbstverschuldeter Übel heraufzubeschwören.

b.

Nach dem Grundgesetze, welches damals noch die Choraltheorie beherrschte, behandeln die Drucke dieser Periode — wenige Ausnahmen abgerechnet — die Noten als gleichlang. Die Virga bedeutet somit an sich weder Dehnung noch Betonung. Sie steht unterschiedslos über langen und kurzen, accentuierten und unbetonten Silben.

Die Neumen erscheinen in den meisten Fällen als geschlossene Formen und je nach dem Inhalte des Buches in mehr oder minder reicher Auswahl. Ein gewisses Zusammengehen zwischen Theorie und praktischer Tradition zeigt sich darin, dass in der überwiegenden Mehrzahl der Editionen die Zierformen nicht mehr erhalten sind.

Im allgemeinen stellen die Drucker einfach die Version der Manuskripte des 15. und 16. Jahrhunderts mit deren relativen Vorzügen und Schwächen dar.

Man hat vielfach geglaubt, dass die Versuche einer Reproduktion der Choralmelodien durch den Druck den Zerfall der Tradition eigentlich herbeigeführt oder wenigstens in hohem Grade beschleunigt hätten. Diese Annahme ist vielleicht mehr dem instinktiven Bedürfnisse entsprungen, für den Mitte des 17. Jahrhunderts vielerorts — aber durchaus nicht überall — vollzogenen Bruch mit der Tradition eine allmähliche Vorbereitung und mit ihr eine Erklärung zu finden.

Eine gewisse Rückwirkung auf die praktische Weiterführung der Tradition seit dem Erscheinen der Choraldrucke ist allerdings unleugbar. Dass dieser Einfluss nicht in allweg und immer ein segensreicher war, muss zugestanden werden. Man darf jedoch zweifeln, ob eine handschriftliche Vervielfältigung damals zu wesentlich besseren Resultaten geführt hätte. Wie überall zeigte sich auch hier, dass der Druck dem Irrtume wie der Wahrheit gleichen Vorschub leistete. So gestattete die erleichterte Reproduktion eine schnelle und bequeme Kommunikation. Varianten wurden zur öffentlichen Kenntnis gebracht, indem die eine Ausgabe mehr dieser, eine andere mehr jener Quelle folgte. Aber gerade dadurch dürfte oft genug der Bestand lokaler Traditionen geschädigt worden sein.

Die Anwendung des Druckverfahrens stellte hohe Anforderungen, sollte durch seinen Gebrauch die Choraltradition erhalten und gefördert werden. Die Aufgabe wuchs, wenn der Kreis der Abnehmer über die Grenzen einer Diözese sich erstreckte. Welcher Version sollte ein allen genehmes Graduale folgen? Sie steigerte sich, wenn eine wirkliche Besserung und Reformierung der Melodien versucht wurde. Ein Redaktor, der sich die nötige Mühe nahm, die zahlreichen Handschriften oder doch die wichtigsten aus ihnen zu vergleichen, auf ihren Wert zu prüfen, ihre Varianten gegenseitig abzuwägen, mit Fleiss und Geschick die besten und verbürgtesten auszuwählen, ein solcher Redaktor war nicht leicht gefunden. Die Provinzialsynoden hatten darum den besten Weg betreten, als sie die Ausgabe der Choralbücher je für die zuständige Provinz und nur für sie anordneten.

Auf diesen verhältnismässig engen Kreis beschränkt, gehörte

eine Reform nicht zu den Unmöglichkeiten, welche die Leistungsfähigkeit des 16. Jahrhunderts überstiegen hätte. Noch weniger waren bei Einführung der reformierten Melodien Schwierigkeiten in dem Masse zu befürchten, wie im Falle, dass lokale Traditionen dem Herausgeber völlig unbekannt geblieben, und seine Redaktion mehr das Resultat freiwaltender, künstlerischer Schaffenslust als sorgfältiger Vergleichungen war. Wo später solche neue Melodien angenommen wurden, musste das Alte und dem Chore Vertraute den Platz räumen; das Neue aber war unbekannt und musste erst erlernt werden. Selbst wenn man hiezu Interesse und Fähigkeit besass, büsste die Tradition an ihrem Ansehen wie an ihrem festen Bestande ein. Und wie dann, wenn mehrere ungleich redigierte Chorbücher nach einander eingeführt wurden und neben einander gebraucht wurden? Neue Korrekturen waren da notwendig, um die Divergenzen unter den Büchern auszugleichen, neue Varianten mussten sich bilden, eine Folge der jüngsten Emendierungen. So kam es, dass man dann der ursprünglichen Version durch diese Korrekturen fast ebenso ferne stand, als durch manche neukomponierte Melodien jüngeren oder älteren Datums, und dass die Einheit im Gesange unter den einzelnen Kirchen bald eine geringere war als vor dem Zeitalter der Choralreformen. Theorie und Praxis verloren damit bedeutende Stützpunkte und sahen sich vor neue, erhebliche, mit der Zeit wachsende Schwierigkeiten und Unklarheiten gestellt. Indem ferner durch die leichte Vervielfältigung die verschiedenen lokalen Eigenarten bekannt wurden, oder da und dort bei Annahme der neuen Bücher ein Konflikt oder Bruch mit der von früher eingebürgerten Praxis entstand, wurde man auf Übelstände aufmerksam, welche den meisten bisher unbekannt geblieben. Thatsächlich verschlimmerte man die Lage, welche man bessern wollte, und vergass über den gedruckten Büchern der Handschriften oder verdarb sie durch Korrekturen nach den gedruckten Exemplaren.

Die gleichen Übelstände und Missbräuche hatten sich früher schon unter den Missaldrucken gezeigt. In der Geschichte des Chorals traten sie nicht überall zur selben Zeit und noch weniger im selben Umfange an den Tag. Vor 1570 machen sie sich auf der italienischen Halbinsel wenig bemerkbar. Die wichtigsten Bücher, Graduale und Antiphonar wurden ja nur

in wenigen Ausgaben hergestellt. Die Manuskripte blieben also vorerst noch im Gebrauch und erfuhren über 1600 hinaus handschriftliche Vervielfältigungen. Die eigentliche Blütezeit der reformierten, emendierten, eigentlich zumeist selbst produzierten Varianten fällt in das 17. und 18. Jahrhundert.

Gleichen Schrittes mit dem Aufkommen der „Reformen" ging in dieser späteren Zeit eine beklagenswerte Verschlechterung der Drucke. Fehler schlichen sich ein, welche den ältesten Editionen fremd, oder nur in beschränktem Masse eigen sind; so eine Konfusion im Gebrauche von Rhombe und Virga; die Trennung der Neumenformen oft über zwei Linien hinüber; die Auflösung der Neumen in eine Folge von Breven; das zunehmende Verschwinden einzelner Neumenzeichen und nicht zuletzt ein auffallender Rückschritt in der technischen Herstellung und äusseren Ausstattung der Bücher. Zur Zeit der ersten Periode der römischen Choralreform klagte Guidetti über derartige Mängel, er schrieb die Einleitung zu seinem Directorium chori, die Empfehlung seines Werkes. Wir werden sehen, wie er selbst und seine Nachdrucker den beginnenden Zerfall beschleunigen halfen.

c.

In der Behandlung der Tonalität lässt sich in dieser Periode der Choraldrucke kaum eine bemerkenswerte Wendung erkennen. Manche Divergenzen begegnen ja schon in den Handschriften, z. B. dass ein Graduale hier auf Re (1. mod.) endigt, während es anderswo in Mi (3. mod.) notiert ist. Über den Gebrauch des Tritonus[1]) bestanden dieselben Meinungsverschiedenheiten wie früher. Man darf indes diesen Streitpunkt nicht nach Verhältnissen beurteilen, wie sie im Chorale erst später durch Kürzung und Verwischung der Neumen, m. a. W. durch eine wesentliche Änderung im rhythmischen Baue der Melodien geschaffen wurden. Denn die Existenzberechtigung oder besser die üble oder gute Klangwirkung des Tritonus hängt nicht allein von einer geschickten harmonischen Ausgleichung, sondern ebenso sehr von seiner rhythmischen Stellung und von der durch letztere bedingten Art des Vortrages ab.[2])

---

[1]) d. h. des mittelbar eintretenden Tritonus.

[2]) Beispielsweise vergleiche man den Schluss des Versus beim Alleluja am

d.

Die Textbehandlung — der letzte und vielleicht wichtigste Punkt, welcher in der Beurteilung der Choraldrucke dieser Periode noch zu besprechen ist — folgt in diesen Ausgaben denselben Anschauungen, welche in früheren Jahrhunderten den Komponisten der Melodien massgebend gewesen und durch handschriftliche Überlieferung und tägliche Übung den Gesängen erhalten blieben. Die wenigen Ausnahmen fanden oben schon ihre Würdigung.

Heute sind wir gewohnt, von einer dem alten Chorale eigentümlichen Textbehandlung zu sprechen. Früher dachte man lange nicht an einen hierauf bezüglichen Unterschied zwischen Choral und Mensur oder Polyphonie. Die Buchdrucker waren eben noch nicht auf den Gedanken geraten, durch Ausmerzen der Barbarismen den bestechenden Ruhmestitel „cantus politior“ der langen Reihe von Vorzügen ihrer Ausgabe auf dem Frontispiz beizufügen, ein Zeichen, dass auch im Publikum die Sache noch nicht Mode geworden.

Ein Nachteil, der übrigens auch in vielen Handschriften früheren Datums zu Tage tritt, erwuchs diesen ersten Drucken daraus, dass man auf Raumersparnisse zu sehr Bedacht nahm. Die Worte wurden in der damals allerdings gebräuchlichen und dem Leser geläufigen Weise abgekürzt. Infolge davon rückten die Noten enge zusammen, so dass manchmal nicht klar wurde, welche Note oder Neume einer bestimmten Silbe korrespondierte.[1])

---

ersten Adventsonntage in der Solesmenser Ausgabe des Liber Gradualis (1895 S. 3). Derartige Wendungen verlangen eine reine Intonation, Sicherheit und Gewandtheit im Vortrage, vor allem aber einen frei bewegten rhythmischen Fluss. Schwerfälligkeit in der Bewegung müsste den Schwung der Melodie lähmen, eine Accentverschiebung die Formen zu einem unerträglichen Zerrbilde ausrenken. Es ist daher kein Wunder, wenn in der späteren Geschichte des Chorals, in der Periode seines Zerfalls, nachdem eine Umarbeitung der rhythmischen Struktur vor sich gegangen, auch die tonale Reinheit zum Opfer fiel. Rhythmus und Harmonie sind verschiedene Begriffe und verschiedene Faktoren. Aber in Wirklichkeit geht die Entwicklung beider Hand in Hand. Ein Beispiel aus der jüngsten Geschichte ist Schumann, aus der Gegenwart Grieg. Die Rhythmen des letzteren setzen seine Harmonieführung voraus, wie diese durch seine Rhythmik bedingt ist. Im 16. Jahrhundert war die rhythmische Bewegung durch die Notation (Neumen) noch genugsam vorgezeichnet, um einige melodiös-harmonische Freiheiten zu erlauben. Überdies war man damals durch die Polyphonie an derartige Lizenzen gewohnt.

[1]) Man behalf sich — wohl zuerst in Frankreich — später durch Ein-

Oder die Noten verschoben sich. Vereinzelt findet man sogar den Fall, dass in den Messpräfationen stellenweise mehr oder weniger Noten als Silben gesetzt wurden. Unregelmässigkeiten und Ungenauigkeiten dieser Art bedeuteten dem Sänger jener Zeit, der weniger von seinem Buche abhängig war als heutzutage die grosse Mehrzahl auf unseren Chören, keinen ernsteren Nachteil; in späteren Nachdrucken mögen sie wohl mehr als ein Missverständnis verschuldet haben.

Je mehr man den Satz betont „Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten schön, richtig, verständlich und innig deklamierest“, desto weniger wird man es tadelnswert finden, wenn in syllabischen Melodien oder selbst in melismatischen Gesängen die Einzelnote für alle Silben dieselbe ist. Ein wenig Vertrautheit mit der lateinischen Sprache genügt ja, um dieser gestellten Anforderung entsprechen zu können. Wo aber jeder primitivste Grad der Sprachkenntnis fehlt, wird eine Virga auf der langen oder accentuierten Silbe kaum imstande sein, die gröbsten Fehler in der Aussprache zu verhüten, und überdies wird eine Ausgabe solche Sänger nicht als Repräsentanten einer durchschnittlichen Leistungsfähigkeit ins Auge fassen. Was die Virga auszudrücken fähig ist, liesse sich leichter, verständlicher und entsprechender durch den Wortaccent oder irgend ein Zeichen, das nicht in den Noten, sondern unmittelbar über dem Texte angebracht würde, andeuten. In der That finden wir das Bestreben, auch in liturgischen Büchern nach und nach die lateinischen Texte mit solchen Accenten zu versehen. Wiederum geben die marktschreierischen Titel die erste Kunde hievon. Eines der ältesten von liturgischen Drucken bekannt gewordenen Beispiele ist das Missale romanum nuper impressum cum multis missis de novo additis: et accentibus non parum ad cognoscendum syllabas vel longas vel breves necessariis: necnon et pulcherrimis figuris decoratum solertique diligentia castigatum, gedruckt bei Giunta, Venedig 1508.[1])

Ein weiteres Beispiel dieser Art bietet das Missale Romanum novissime ordine quodam miro impressum quo celebrans

---

schiebung von Trennungsstrichen, früher wohl auch durch Einsetzung der Virga.

[1]) Giuseppe Valentinelli, Libri membranacei a stampa. Venedig 1870. Nr. 26 S. 111—116.

minime orationum varietate implicari poterit: ut in prima dominica adventus, septuagesima, feria quarta cinerum et aliis in locis evidentissime patet. Plurima quoque addita sunt: quae a sacris initiatis desiderabantur. additis etiam accentibus in dictionibus necessariis.[1]) Die Ausgabe ist 1541 gedruckt Venetiis apud heredes Lucaeantonii Juntae Florentin. mense maio. Die Accente erscheinen im Texte nur selten.[2])

Im allgemeinen folgen also die Choraldrucke des 15. und 16. Jahrhunderts bis gegen 1570 den traditionellen, auch in der Theorie herrschenden Grundsätzen der Choralnotation. Die Drucke haben die denkbar höchste Vollkommenheit nicht erreicht, genügen aber in der Mehrzahl billigen Anforderungen, und man würde dem Fleisse, der technischen Geschicklichkeit wie dem Kunstverständnisse und der Pietät jener Zeit schweres Unrecht zufügen, wollte man diese Ausgaben auf gleiche Stufe mit jenen des 17. und 18. Jahrhunderts stellen. Die Geschichte der späteren Reformen steht nicht ausser jedem Zusammenhang mit dem Niedergang des Choralnotendruckes, wie umgekehrt auch dieser selbst wieder durch die Abnahme, welche sich im Interesse für den Choral zeigte, beschleunigt wurde. Allein bis gegen die letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts lässt sich diese traurige Wechselbeziehung nicht oder doch nur in ganz geringem Masse nachweisen.

---

[1]) Exemplar: Mailand, Brera. — Nicht zu verwechseln mit dieser Accentuierung der Wortsilben ist eine in mehreren Missaldrucken auf dem Titel vermerkte Beigabe der Formeln des Accentus d. h. jener Toni communes, nach denen Evangelium, Epistel, Orationen u. s. w. gesungen wurden. So z. B. im Missale der Cisterzienser v. 1617 (Paris). Im gleichen Sinne gebrauchen manche Theoretiker das Wort Accentus. Z. B. Ornithoparch in seinem Micrologus; Hermann Finck in s. Poëtica Musica 1556; ebenso die oben erwähnten Utilissimae regulae 1518; Wollick, l. c. u. a. Gegen 1600 bedeutet Accentus eine Zierform im Kunstgesang, so bei Zacconi u. a.

[2]) Unter den Vorbereitungen zur zweiten Revision des Missale Romanum (1589) kam die Aufnahme der Wortaccente in den Text eigens zur Sprache; es wird später nochmals Gelegenheit sein, darauf hinzuweisen.

3. Wider den Barbarismus der alten Schule.

Die Theorie des 16. Jahrhunderts über den Barbarismus in der musikalischen Textbehandlung: Rossetti. Erasmus von Rotterdam. Ornithoparch. Vanneo. Giov. del Lago. Vicentino. Hermann Finck. Zarlino. Salinas. Tigrini. Ponitio. Zacconi.

Die horazische Metrik in Kompositionen des 16. Jahrhunderts: Tritonius. Der Augsburger Psaltes Michael. Ludwig Senft. Paul Hofhaimer u. a.

Ideale und Erfolge der neuen Schule.

Es ist nicht das letzte Verdienst der jüngeren Musiktheorie, dass sie der Behandlung des Textes im Gesange ihre Aufmerksamkeit ernstlich zugewendet hat. Fragen über das Verhältnis von Wort und Ton wurden vor 1500 in der Regel kurz abgethan. Wer sie nicht einfach umging, begnügte sich damit, einige flüchtige Bemerkungen in seine weitschweifige Abhandlung über die Unterscheidung der Tonarten und die Kunst der kontrapunktischen Stimmführung einzustreuen. Mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert wurde dies anders. Die Ausführungen über diesen delikaten Punkt der Kompositions- und Gesangslehre erweiterten sich und nahmen allmählich den Charakter eines prinzipiellen Lehrstückes an. Nach 1600 endlich gehört ein Kapitel über die Art und Weise der modernen Textbehandlung oder zum wenigsten doch ein emphatischer Protest gegen den Barbarismus der alten Schule in jedes theoretische Werk, das auf der Höhe seiner Zeit stehen will.

Ein Vergleich der Kompositionen des beginnenden 17. mit Gesangswerken des 15. und angehenden 16. Jahrhunderts zeigt in der That, dass das Verfahren in der Textunterlage in ihnen nicht dasselbe ist. Rücksichten, welche spätere Meister gegen das Wort beobachten, scheinen von ihren Vorgängern offenbar vernachlässigt und verkannt worden zu sein; das geknechtete Wort hat sich emanzipiert, fast ist es ihm gelungen, den Primat über die Musik zu erobern.

Dieser Vorgang entwickelte sich naturgemäss langsam, aber nicht unvermerkt. In der Theorie folgte man ihm mit Interesse. Eine Anzahl der zeitgenössischen Schriftsteller ergriff für die alte oder neue Schule Partei, andere gefielen sich mehr in der Rolle des beobachtenden Zuschauers. Frühe erkannte man die

Folgen, welche der endliche Ausgang dieser Bewegung für den Choral haben konnte. Es lag zu klar am Tage, dass die alten Melodien nicht nach jenen Grundsätzen gebaut waren, welche in der modernen Komposition von damals immer mehr Geltung und praktische Berücksichtigung gewannen. Wenn aber diese neueren Prinzipien mit der Zeit allein massgebend wurden; wenn sich herausstellte, dass sie die einzig richtigen waren oder als einzig richtig anerkannt wurden, was sollte mit dem Chorale geschehen?

Wir werden die Antwort noch kennen lernen, welche die Reformversuche gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts auf diese Frage gegeben haben. Einstweilen verfolgen wir hier ihre Genesis. Denn nicht in allen Phasen ist die Tendenz dieser theoretisch-praktischen Frage, ihre ideale Grundlage und thatsächliche Rückwirkung auf den gregorianischen Choral unverändert sich gleich geblieben. Es handelt sich hier vielmehr um eine Entwicklung, deren Ausgangspunkte und einzelne Stadien kennen zu lernen für die Beurteilung der römischen Choralreform von Wichtigkeit ist. Das Breve Gregors XIII. sprach von Barbarismen in den nach 1570 bearbeiteten Choralbüchern, und einige Jahrzehnte später schloss Paul V. die Beseitigung sämtlicher Barbarismen, welche in den Melodien überhaupt sich finden mochten, in die Choralreform mit ein. Ehedem klagten die Zeitgenossen eines Guido von Arezzo und Bernhard von Clairveaux über Verstümmelung der melodischen Linien, Mängel in der Notation, Verstösse gegen die Tonalität und dergleichen mehr, und noch der Franziskaner Franz de Brugis glaubte seiner Reform keine weiteren Grenzen ziehen zu müssen. Die Nach-Tridentinische Reform zu Rom aber erkannte überdies in der Textunterlage, wie sie den Melodien eigen war, einen Übelstand, der einer gründlichen Hebung bedurfte. Wir haben also festzustellen, ob diese neue Richtung der Reform im Wunsche jener Zeit gelegen war, insbesondere wieweit die musikalische Theorie sie vorbereitet hatte.

Einige Andeutungen hierüber finden wir schon 1529 bei Blasius Rossetti.[1]) Im Anschlusse an seine Bemerkungen über den Gleichwert der Choralnoten lässt er sich in dem erwähnten Libellus de rudimentis musices zu einer längeren Darlegung seiner Wahrnehmungen und Gedanken über die Behandlung des Textes

---

[1]) Libellus de rudim. mus. fol. 10r.

im Gesange herbei. „Wenn wir im Gesange, so meint der Verfasser, alle Noten nach einer vielverbreiteten Sitte gleichlang singen, wird dies nicht selten zur Folge haben, dass eine Silbe des Wortes lang gesprochen wird, die an sich kurz sein müsste, was dann mit der Grammatik schlecht stimmt. In diesen Stücken könnte man zahlreiche Missbräuche ausrotten, die in unseren Tagen vorkommen —, nicht allerdings in Responsorien, Gradualien und Introiten, weil diese Melodien einen reichbewegten, aus Ligaturen und Neumen gebildeten Gang haben. Hier dürfen wir von unserer langgewohnten Vortragsweise nicht lassen, vielmehr mögen alle Feinheiten (colores?) der Musik dabei genau zur Ausführung kommen. Denn hier ist die Grammatik, wie die Alten wohlweislich behaupten, die Magd der Musik. Architas nämlich und Aristoxenus lehren, dass die Grammatik der Musik unterthan sei, und dasselbe sagt Eupolis, der in Musik und Sprachlehre Unterricht gab. Ferner gesteht Maricas, dass er die Sprache aus der Musik erlernt habe."

„Um ein Beispiel zu nennen, vergleiche man den Introitus Gaudeamus omnes in Domino. Die Silbe „mi" im Worte Dominus ist sprachlich kurz, aber der Ligatur wegen, welche über ihr steht, scheint sie lang zu werden. Ähnliches geschieht in anderen Melodien. In solchen Fällen aber hat die Musik notwendig sich an ihre eigenen Gesetze und Distinktionen zu halten, wie es der Art der jeweiligen Melodien und Töne entspricht."

„Beim Vortrage der Hymnen, bei Prosen und Sequenzen, in der Psalmodie und bei Antiphonen können wir jedoch die Magd, die Grammatik, zur Herrin erheben. In solchen Gesängen sollen wir beim Aussprechen einer kurzen Silbe die Noten in ihrem Zeitwerte etwas kürzen, und dies auch dann, wenn zwei Noten auf eine kurze Wortsilbe fallen."[1]

---

[1]) l. c. fol. 10r. — Quia in multis locis cantatur cantus planus aequaliter in proferendo notulas aequales, multoties fit in pronunciacione syllaba dictionis longa, quae deberet esse brevis, et multum dissentit a grammatica, et hic possumus exstirpare multas abusiones, quae factae sunt his temporibus, exceptis responsoriis, gradualibus et introitibus, in quibus sunt ligaturae, neumae et species coniunctionum, in his nequimus ordinem diu observatum permutare, quia debemus implere omnes colores musicae, et hic grammatica ancilla est musicae, sicut affirmaverunt vates sapientissimi; Architas namque et Aristoxenus subiectam musicae grammaticam dixerunt. Eupolis et musicen docebat et litteras, et Maricas qui est hiperbolus litteras ex musicis se scire confessus est.

Rossetti giebt als Beispiel die Intonation der Antiphon „Ideo iureiurando“ aus der Vesper Com. Conf. Pontif. Anfangs- und Schlusssilbe des ersten Wortes tragen die einfache Brevis, auf der kurzen Mittelsilbe sehen wir einen Podatus. Letzterer könnte oder müsste also nach dem Veroneser Theoretiker beim Singen etwas beschleunigt vorgetragen werden.[1])

An anderer Stelle seines Libellus kommt der Verfasser auf die Regeln eines guten Vortrages zurück. Er giebt eine Anweisung zum Recitieren der Psalmen. Nach einer allgemeinen Mahnung, alles in gehöriger Weise vorzutragen, geht er näher auf die Aussprache der Einzelwörter ein. „Jedes Wort müssen wir mit richtiger Betonung (wörtlich: mit seinem Accente) aussprechen. Man hüte sich, mehrere Wörter zu verbinden oder zusammengehörende Silben zu trennen. Stets bewahre man im Vortrage eine einheitliche Norm, damit man anfangs nicht schneller als in der Mitte und am Schlusse der Melodie singe, ein Missbrauch, der leider bei manchen zu tadeln ist, die da ganze Wörter verschlucken oder ungebührlich verbinden, indem sie Ende und Anfang zweier Wörter zusammenziehen und so den Sinn verderben.“ [2])

Rossetti sucht seinen Gedanken durch Beispiele klar zu machen. Einige derselben mögen hier Platz finden.

Richtig — nach Rossetti — ist folgende Vortragsweise:

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es

Ut in exemplo in introitu: Gaudeamus omnes in domino. Illa syllaba mi dictionis domino brevis est, et propter ligaturam supra illam syllabam mi videtur esse longa, et sic de singulis, et quantum ad hoc necesse est quod musica observat suos terminos et distinctiones pro ratione tonorum: sed in hymnis et prosis vel sequentiis et in psalmis et antiphonis possumus de ancilla grammatica facere dominam, ut quando pronunciamus syllabam brevem debemus abbreviare notulam cantus, etiamsi fuerint duae notulae supra unam syllabam dictionis brevem.

[1]) ein Mittel, vor dessen Anwendung kaum genug gewarnt werden kann.

[2]) fol. 39 r. Cuncta debite proferentes singulas quasque dictiones suis accentibus pronuntiemus, non plures ad invicem collidentes, aut unam in duas secantes: semper unam normam pronuntiationis servantes, ne velocius principium medio fineve versus psalmi inveniatur, ut nullorum est abusus, qui absorbentes litteras collidunt, aut certe finalem litteram unius dictionis alteri annectantes significata confundunt —.

et os me-um annun-ti-a-bit laudem tu-am.

Auffallend in dieser Schreib- und Vortragsweise ist die Dehnung der Accente in Fällen, wo sie auf der drittletzten Silbe stehen (Dómine, lábia, apéries), während sie sonst weder auf der zweitletzten Silbe noch auch auf einer an sich längeren Wortsilbe grössere Zeitwerte erhalten. Die zweimalige Dehnung der Schlusssilbe auf mea und annuntiabit dürfte wohl als Dehnung vor einer kleinen Pause (Incision) zu verstehen sein. —

Gegen „Grammatik und Musik" verstösst die folgende Deklamation:

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es.

Ein Unterschied gegen oben besteht einzig in der veränderten Wiedergabe der auf ihrer drittletzten Silbe accentuierten Worte.

Ebenso unrichtig wäre folgende Art:

De-us in ad-ju-to-ri-um me-um in-ten-de. u.s.w.

Zur weiteren Belehrung verweist Rossetti seine Leser an Priscian; bei diesem Lehrer sei alles zu finden, was zur Vermeidung der Barbarismen zu wissen ist. Dabei wiederholt er den bereits ausgesprochenen Grundsatz:

„Eine andere Vortragsweise beobachtet man im Gesange der Antiphonen, eine andere bei Responsorien, eine andere bei Introiten, Gradualien, Offertorien und den sogenannten Kommunion-Gesängen." [1])

Die Theorie Rossettis fusst zum grossen Teile auf den Lehren Gaforis. Dessen Bemerkung über den Gebrauch der Rhombe hat er in sein Libellus de rudimentis musicae wörtlich herübergenommen. In vorliegender Frage sucht er selbständig Stellung zu nehmen und glaubt einen leichten Ausweg zur Lösung des Problems in einer Scheidung der Gesänge zu finden.

---

[1]) Alter enim modulus observatur in canendis antiphonis, alter in responsoriis, alter in missarum introitibus, gradualibus, offertoriis (ut aiunt) et communionibus.

Für die melismatischen Melodien sprach die Gewohnheit, das Ansehen, in welchem sie seit Menschengedenken standen und nicht zuletzt die Offenheit, mit der sie eine Art von Barbarismus zur Schau trugen, gerade da, wo es dem Komponisten darauf ankommen musste, seine Kunst zu entfalten. Das Mittel, welches bei mehr syllabischen Gesängen anwendbar war, — mit welchem Rechte und mit welchem Erfolge mag dahingestellt sein —, liess sich bei notenreichen Neumen nicht gebrauchen: die ruhige ebenmässige Zeichnung der Melodie hätte bei einer Beschleunigung der melismatischen Figuren empfindlich gelitten, ohne dass dem vermeintlichen Übel — der ungehörigen Dehnung kurzer Silben — wirklich Abhülfe geworden wäre. Unter solchen Umständen ging es nicht so einfach, die Freiheit der Alten von jedem Tadel zu reinigen, den beginnenden Widerstreit zu begleichen, zu erklären, wie in jedem Falle das Wort trotz der zahlreichen Noten, mit ihren musikalischen Zeiten und Accenten auf sprachlich unbetonten, kurzen Silben richtig und schön deklamiert werden konnte, ohne der schulgerechten Aussprache übermässig Gewalt anzuthun. Rossetti entschloss sich zu einem Kompromiss. Bei reich melodischer Entwicklung verschmerze man etwaige Barbarismen im Worte. Die Autorität der ältesten Lehrer schlägt jeden Zweifel nieder. Bei einfacheren Tongängen aber möge man auf das Wort gebührend Rücksicht nehmen. Dieses Verfahren blieb an sich ohne Rückwirkung auf den Bestand der Chorbücher und Melodien: man konnte beim Vortrage die Note über der kurzen Silbe etwas rascher, bewegter singen. Dies ungefähr Sinn und Gedanke seiner Lösung des Problems.

Änderungen in dem Notationssystem wünschte Rossetti nicht. Seine Meinung über den Gebrauch der Neumen, besonders über die zu seiner Zeit da und dort auftretende Manier, die Rhombe als Einzelnote zu setzen, wurde an anderer Stelle schon mitgeteilt. Es ist kein Widerspruch damit, wenn er hier für kurze Silben in einfachen Melodien eine gewisse Verkürzung der musikalischen Tonzeit verlangt: die kurze Silbe erhält die gewöhnliche Brevis, die aber nicht als Brevis ohne Seitenstrich (cauda), nicht ihrer Figur, ihres Namens, ihres Gegensatzes wegen zur Virga, sondern schlechthin aus Rücksicht auf die ihr zufällig unterstellten kurzen Wortsilben etwas leichter und bewegter gesungen wird.

Die genaue Einhaltung des Längenunterschiedes der Silben blieb damals nicht nur praktisch unberücksichtigt, sondern man gestand selbst ihre Unmöglichkeit im Chorgesange zu. Dies geschah sogar von Männern wie Erasmus von Rotterdam. „Vielweniger als in der Poesie — schrieb letzterer in seinem Dialogus de recta latini graecique sermonis pronuntiatione [1]) — kann nach meinem Dafürhalten der genaue Unterschied (exquisita varietas) der Silben beobachtet werden, wenn viele zusammensingen, zumal wenn ihnen die nötige Bildung fehlt. Daher mag es auch gekommen sein, dass die Kirchenchöre weder beim Recitieren der Psalmen noch beim Vortrage feierlicher Gesänge irgend welche Rücksicht auf die Länge oder Kürze der Silben nehmen, noch auch der Entfaltung der Melodie sehr grosses Gewicht beilegen, vielmehr die einzelnen Töne in gleichem Zeitmasse singen, damit nicht, indem der Eine dies, der Andere das hören lässt, das Durcheinander der Stimmen einen unpassenden Wirrwarr hervorrufe. Beim mehrstimmigen Gesange aber bemessen sie die Dauer der Silben nicht nach deren Natur, sondern rein nach ihrem Gutdünken. Die Religiosen der strengeren Orden [2]) singen alles wie in Spondäen. Und doch unterliegt es keinem Zweifel, dass Ambrosius in der Komposition seiner Hymnen dem Unterschiede der Silben Rechnung getragen, und im Vortrage derselben scheint man diesen Unterschied solange beachtet zu haben, bis eine grobe Unkenntnis der Sprache und ein zügelloses Lärmen der Sänger sich zu dieser unpassenden Gleichmässigkeit (inaequalem aequalitatem) zu bequemen nötigte."

Rossettis Anschauungen ziemlich nahe steht der Micrologus [3]) des Ornithoparch; auch er möchte der Musik in reichneumierten Melodien dem Worte gegenüber grössere Freiheit einräumen. Der Concentus — er umfasst eben diese neumierten Gesänge — verlangt eine vom Accentus verschiedene Textbehandlung. Unter letzterem sind die Orations- und Lektionstöne zu verstehen. Sie erheben sich nur wenig über die Sprache und unterliegen daher mit Recht mehr den gewöhnlichen Regeln der Sprache,

[1]) apud inclytam Basilaeam in officina Frobeniana A. 1528. S. 123 f.

[2]) Erasmus denkt hier wohl an die Karthäuser, auf welche er in seinem Dialoge mehrmals Bezug nimmt.

[3]) Andreae ornithoparchi Meyningensis de arte canendi micrologus. Coloniae 1533. lib. 3 cap. 1.

als dies im Concentus zutrifft oder auch nur möglich wäre. Dies ungefähr der Sinn der Parabel, welche Ornithoparch gleichsam zur Illustration seines Gedankens und der alten Streitigkeiten über diese Fragen erzählt. „Der König aller kirchlichen Gesänge — Tonus genannt — war Vater zweier Söhne, des Accentus und Concentus. Jenen zeugte er aus der Muse Grammatica, diesen aus der Nymphe Musica. Es war aber der Accentus der Geburt nach älter, ernst, gesprächig, beim Volke aber seiner Strenge wegen wenig beliebt. Der Concentus hingegen zeigte sich heiter, angenehm, voll Liebenswürdigkeit und gefällig gegen jedermann." Wer sollte des Königs Nachfolger sein? Es entstand Streit unter den Brüdern. Auf des Königs Geheiss traten die Vornehmen und Weisen des Reiches zum Rate zusammen. Man entschloss sich zur Teilung des väterlichen Erbe. Redner und Dichter riefen den Accentus zum Könige aus, Sänger und Priester den Concentus. Er sollte herrschen über alles, was gesungen wird, über das weite Reich des Gesanges. Hymnen, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien traten mit den Introiten, Tropen und ähnlichen Melodien unter sein Scepter. „Nur was zu lesen ist," fiel dem Accentus zu. In der Kirchenmusik war sein Reich geringer an Umfang als das seines jüngeren Bruders, seine Herrschaft strenger.

Die Namen der Musen lassen keinen Zweifel über den Sinn, den Ornithoparch mit dieser Parabel zu verstehen geben wollte. Es handelt sich hier um die Wahrung der gegenseitigen Rechte zwischen Wort und Ton. Nach Ornithoparch unterliegt das Verhältnis beider zu einander verschiedenen Modifikationen, je nach Art und Natur der Melodie. Hier trifft er mit Rossetti zusammen, während er in der Einreihung der liturgischen Gesänge in die verschiedenen Klassen des Concentus und Accentus von dem Veroneser abweicht. Ornithoparch rechnet Sequenzen, Prosen und Hymnen zum Concentus, während Rossetti sie dem Accentus beizählt. Überhaupt fasst ersterer den Concentus weiter, nicht bloss als reichneumierten Gesang, sondern als Gesang schlechthin: was gesungen wird ist ihm Concentus, gleichviel ob die Melodie melismatisch oder syllabisch ist. Der Accentus begreift nur die in den Einzelgliedern und Interpunktionsstellen leicht modulierte, sonst aber streng monotone Lesung.

Fast gleichzeitig mit Ornithoparchs Micrologus erschien Van-

neos Recanetum de musica aurea. In einem Kapitel über die Anweisung zur Komposition wird der Verfasser auf unsere Frage geführt; er warnt vor einer unpassenden Behandlung der Silbenlänge. „Ein tüchtiger Komponist wird (nach Vanneo) eine lange Wortsilbe einer Semibrevis, eine kurze aber einer Minima untersetzen; oder in anderen Massen: eine Minima der langen Silbe, eine Semiminima der kurzen Silbe zuteilen. Auf diese Weise kann er in der Verbindung von Wort und Ton jeden Barbarismus vermeiden. Nicht selten aber findet man bei einzelnen Komponisten kurze Silben in ungeschicktester Art auf einer Semibrevis, die lange auf einer Minima; oder die kurze auf der Minima, die lange auf der Semiminima. So nötigen sie den Sänger, lange Silben kurz, kurze lang zu singen. Wie barbarisch ein solches Verfahren ist, dies zu ermessen stelle ich dem Urteile eines gebildeten Grammatikers anheim.“ [1])

Vanneo also duldet es bei einem Komponisten seiner Zeit nicht, dass eine kurze Silbe im Tone doppelt so lange als eine lange Silbe gehalten werde. Das ist barbarisch. Denn der „gebildete“ Grammatiker wird so urteilen, und sein Urteil ist ihm massgebend. Vom Chorale redet er nicht. Seine Warnung bezieht sich auf die Polyphonie, sie betrifft den K o m p o n i s t e n und will ihn bei seinen N e u k o m p o s i t i o n e n vor den Gefahren des Barbarismus bewahren.

Gleichfalls an Komponisten in der Polyphonie gerichtet und daher nach denselben Voraussetzungen wie Vanneo zu beurteilen, sind die etwas ausführlicheren Bemerkungen des Gio. del Lago in seiner „Breve Introduttione di Musica Misurata“. [2]) Er widmet

---

[1]) l. c. lib. 3 cap. 40 S. 93 f.

De quibusdam gravioribus praeceptis optimo compositori semper observandis —. Animadvertendum est etiam ab optimo Compositore, quod Longam prolationis syllabam semibrevi notulae, ac brevem minimae adhaerere constituat; seu aliter minimae longam, brevemque semiminimae accomodet, ut notulae cum verbis una coniunctae barbaricos evitent modos. Saepe enim nonnulli solent eorum cantilenis ineptissime breves syllabas semibrevibus notulis, ac longas minimis; seu quod idem est, breves minimis, et longas semiminimis collocare, itaque Cantores longas syllabas breves, ac breves longas proferre coguntur, quod quidem barbarici quantum habeat erudito Grammatici (sic) iudicandum relinquo.

[2]) Venetia 1540. Die folgende Stelle aus Kap.: Modo et osservatione di comporre qualunche concento.

Et avertite di non far barbarismi nel comporre le notule sopra le pa-

am Schlusse des Werkes ein eigenes Kapitel der Komposition. Dabei bietet sich ihm passende Gelegenheit zur Besprechung der Textbehandlung in der Polyphonie. Der junge Komponist „möge beim Untersetzen der Worte unter die Noten vor Barbarismen wohl auf der Hut sein und doch ja nicht (in der Musik) einen langen Accent über kurze Silben, oder den kurzen Accent über lange Silben setzen, denn dies verstösst gegen die Regel der Grammatik. Ohne Kenntnis (Beobachtung) der Grammatik wird aber niemand ein trefflicher Musiker sein, denn sie allein lehrt eine fehlerlose Aussprache und Schrift. Man hüte sich also hierin vor dem Barbarimus, der nach Isidor im Aussprechen der Worte mit verderbten Buchstaben (Vokal oder Konsonanten) oder Ton besteht. Vielmehr achte ein jeder auf die grammatikalischen Accente, welche zeitliche Ausdehnung haben und die m. a. W. kurz oder lang sind. Allerdings giebt es wenig Komponisten, welche die grammatikalischen Accente beim Untersetzen der Worte unter die Noten bewahren. Dies sage ich jedoch nur von den Ungebildeten."

Im Anschluss hieran giebt del Lago eine Erklärung des Accentes. „Der Accent ist ein gewisses Gesetz, eine Regel, nach der man die Silbe in jedem Teile der Rede (Sprache) erhöht oder niederhält. Er wird angedeutet in der Schrift und beginnt mit der Silbe. Man spricht ihn zugleich mit dem Worte und bildet ihn zum Teil (den logischen Accent) mit der Rede. Accent besagt soviel als a canti (ad cantum) d. h. dem Gesang gemäss, weil man die Silben im Tonfall (Gesang) der Stimme erkenntlich macht. Die Griechen nennen ihn Prosodie. Bei den Lateinern führt er auch den Namen tonus und tenor, weil mit ihm der Ton wächst und ausklingt.

Dem Tone (tenore) nach unterscheidet man drei Accente: den acutus, gravis und circumflexus. Acutus heisst der Accent,

---

role, cioe non ponete lo accento lungo sopra le sillabe brevi, over l'accento breve sopra le sillabe lunghe, quia est contra regulam artis grammatice, senza la quale niuno puo esser buono musico, la quale insegna pronunciare & scrivere drittamente. Schivatevi adunque dal barbarismo, il quale secondo Isidoro e enunciatione di parole corrota la lettera, over il suono, pertanto osserverete li accenti grammatici, i quali hanno quantita temporale, cioe tempo lungo & breve. Benche sono pochi compositori, che osservano li accenti grammatici nel comporre le notule sopra le parole (de indoctis loquor).

wenn er die Silbe schärft und hebt. Gravis, wenn er sie im Gegensatz zum acutus niederdrückt und fallen macht. Circumflexus, wenn er aus acutus und gravis zusammengesetzt ist." [1])

Notwendig für den Komponisten ist nach del Lago ferner die Kenntnis der Metrik. Er muss wissen, „was ein Versfuss ist, wie viele Silben er haben kann, von welcher Beschaffenheit sie sind, welche von ihnen lang, welche kurz sind. Er muss bewandert sein im Skandieren und über den Eintritt der Cäsur und Collision wie auch über die Stellung des Komma und Kolon in der Periode unterrichtet sein". Diese Begriffe werden dann von del Lago näherhin erklärt (ebenso Distinctio, Subdistinctio).

Von demselben Verfasser besitzt die Vatikanische Bibliothek im Manuskripte die „Epistole composite in lingua volgare".[2]) In einem Briefe an Revdo fra Seraphin aus dem Servitenorden (?), den del Lago einen Musico excellentissimo nennt, giebt er die oben mitgeteilten Regeln fast Wort für Wort. Bemerkenswert jedoch ist eine Stelle über den Accent.[3])

„Der Accent ist ein Schriftzeichen, an dem man die unversehrte (fehlerlose) Aussprache der Vokale (voci), der Zeit und des Hauches erkennt (S. 6). Der Accent ist ferner ein gewisses Gesetz oder eine Regel zur Erhebung oder Erniedrigung der Stimme in jedem einzelnen Teile der Rede." Hierauf fährt del Lago fort wie oben, fügt aber den beachtenswerten Satz bei:

„Die Accente haben keinerlei Einfluss auf Dehnung oder Einschränkung der Silbenlänge." [4])

Der Brief datiert von Venedig, 26. August 1541, und ist also ein Jahr nach Erscheinen der Breve Introduttione geschrieben.

Del Lagos Auffassung scheint dahin zu gehen, dass accentuierte Silben oder der Hauptaccent des Wortes ihre Quantität auch in der Musik bewahren

[1]) Im weiteren Verlauf seiner Erklärung giebt del Lago die bekannten Definitionen von Metrum und Rhythmus. Il metro e una struttura e copulatione di voci finita con numero e modo, ed e il medesimo che il verso... ed e differente dal rhythmo, il quale Fabio vuole che sia numero, che il metro ha certo e finito spacio, il rhythmo ne ha fine certo, ne ha alcuna varieta nel contesto, ma perche comincia per la levatione e positione scorre in fine al fine etc.

[2]) Vatican. cod. 5318.

[3]) l. c. S. 5.

[4]) l. c. ma i accenti non hanno potesta alcuna di allungare ne abbreviare le sillabe.

müssten, dass m. a. W. kurze Accentsilben nicht gedehnt, lange Accentsilben nicht kurz wiedergegeben werden dürften. Damit wäre ein Unterschied in Behandlung der Quantität bei accentuierten und nicht-accentuierten Silben angedeutet. Nicht jeder Wortaccent braucht in der Musik lang oder auch nur länger als eine unbetonte Silbe zu sein. Wohl aber trifft dies nach del Lago bei einer sprachlich langen Accentsilbe zu. Die nicht-accentuierte Silbe zieht er nicht in Betracht. Bei ihr scheint also die Gefahr des Barbarismus weniger gross oder bedeutend zu sein.

Nach Vanneo und del Lago war eine aller Barbarismen ledige Textunterlage ein gewisses Vorrecht „der Gebildeten" unter den Musikern, d. h. der in die Geheimnisse der Schulgrammatik Eingeweihten. Gebildet — ungebildet, klingt es nicht wie humanistisch, nicht-humanistisch?

Noch wandelten die Zeitgenossen dieser Theoretiker nicht alle auf den Höhen dieser humanistischen Bildung und Freiheit; auf der tiefsten Thalsohle bewegten sich die Choralisten. Die Fehler namhaft zu machen, welche sie insgesamt in Notation und Textunterlage begehen, würde selbst die Redefertigkeit eines Vicentino ermüden. Nur Eines kann er nicht mit Stillschweigen umgehen, es ist der Kapitalfehler: „ihre barbarische Aussprache, in der sie lange Silben kurz nehmen, und umgekehrt". Und dann die endlosen Melismen! „Wie ist es so schlecht anzuhören, wenn tausend Noten über einem Vokale stehen, und der Vokal beim Singen immer wiederholt wird: a, a, a, a, a, a, dann e, e, e, e, e, dann i, i, i, i u. s. w." Was kann man von solcher Musik erwarten? „Sie stimmt mehr zum Lachen als zur Andacht." [1])

Das Letztere wollen wir Don Nicola Vicentino gerne glauben. Wenn er die Melismen selbst in dieser Weise gesungen hat oder je einmal von anderen hat singen hören, dann ist der Choral an diesen Karikaturen und ihren Wirkungen nicht schuld. Was Vicentino tadelt, betrifft die nachlässige oder fehlerhafte Ausführung einer gewissen Klasse von Choralmelodien; sein Vorwurf richtet sich also gegen einzelne ungeschulte Choralisten und nicht gegen

[1]) L'antica mus. lib. 4 cap. 18 fol. 80 r. und cap. 30 fol. 86 r. 87 rät Vicentino für den Vortrag polyphoner Gesänge: che non si proferisca la sillaba sopra la prima bianca doppo la nera subito, ma doppo la seconda bianca; perche il sarà piu sicuro da barbarismi.

sie allein. Die Polyphonisten finden ebensowenig als die Choralisten Gnade vor Vicentinos Augen. „Viele aus ihnen achten ja nur darauf, eine gewisse (musikalische) Entwicklung in ihren Kompositionen einzuhalten und zwar nach ihrer Art. Um die Beschaffenheit der Worte und Accente kümmern sie sich nicht. Ob die Silben lang oder kurz sind, was liegt ihnen daran?“ Denselben Fehler begehen sie bei lateinischen Texten wie in ihrer Muttersprache. Wie aber würde man über sie spotten und lachen, wollten sie im Umgange mit Franzosen, Spaniern oder Deutschen eine solche Aussprache gebrauchen! Der Komponist richte sich also in jeder Sprache nach dem Sprachgebrauche des Landes.

Mit mehr Zurückhaltung, als Don Vicentino eigen ist, spricht Hermann Fink über unsere Frage. Er stellt die alte und neue Schule sich gegenüber und bemerkt dann über das Verhältnis beider zu einander:

„Vergleichen wir unsere jüngeren Musiker mit den Künstlern der früheren Zeit, so kann man mit Recht bekennen, dass die Alten die Kunst geboren, die Neueren dagegen sie ausgebildet haben. Beiden bleibt indes ein gleiches Lob, und beiden gebührt ohne Unterschied unser Dank. Waren die Alten in Behandlung der Proportionen und schwierigen Taktverhältnisse tüchtig, so nehmen die Neueren ihrerseits mehr auf den Wohlklang Bedacht und bemühen sich besonders mit aller Sorgfalt den Noten die Textworte zu unterlegen, so dass sie genau zu den Noten passen, und diese wiederum den Sinn der Worte und die verschiedenen Affekte möglichst klar zum Ausdruck bringen. Zwar haben die Alten auch in diesem Punkte manche Rücksicht walten lassen, doch wird man nicht läugnen, dass sie hierin bisweilen freier gewesen und die Regeln der Neueren überschritten haben.“ [1])

„Die erste Regel“, welche die jüngere Schule bei der Textunterlage einzuhalten bestrebt ist, verlangt gehörige Rücksicht auf den Unterschied der Silbenquantität. So wenigstens Zarlino in seinen oben erwähnten Istitutioni. Auf eine lange oder kurze Silbe soll stets eine entsprechende Notenfigur kommen „derart, dass man nie einen Barbarismus heraushört“.[2]) Zarlino

[1]) Practica Musica, Vitebergae 1556. lib. V. De arte eleganter canendi.
[2]) Istitut. lib. IV cap. 33 S. 341.

betrachtet es als einen Fundamentalsatz, dass die Rechte der Sprache im Gesange gesichert bleiben, und dass vor allem die Silbenquantität nicht durch Einführung unpassender musikalischer Zeitwerte verloren gehe. Doch warum äussert weder er noch Vanneo noch Lago, die in dieser Hinsicht mit ihm übereinstimmen, einen Tadel gegen den Choral, dessen Melodien ihnen doch bekannt waren? und wie konnte Zarlino so entschieden und ohne jede Einschränkung mit Rücksicht auf die Quantität der Textsilben am Gleichwert der Choralnoten festhalten?

In seinen 1588 zu Venedig herausgegebenen Sopplementi spricht Zarlino auch vom Accente. Er unterscheidet den grammatischen, rhetorischen und musikalischen Accent, je nachdem das Wort gesprochen und vorgetragen wird. Die Grammatiker nämlich sprechen in einfachem Tone, ohne eigentliches Zeitmass (?); der Redner hingegen liebt den gehobenen, kunstgerechten Vortrag; bei den Musikern endlich tritt noch Harmonie und Melodie hinzu. Der Komponist hat sich an den musikalischen Accent zu halten und braucht nicht dem grammatischen Accente zu folgen, denn dieser gehört nicht zu seiner Sache. Den musikalischen Accent aber behandle er stets mit gebührendem Ernst.[1])

La prima regola sarà di por sempre sotto la sillaba longa ò breve una figura conveniente.

La seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure ò note, sia posta nel canto figurato ò nel piano, non se le accommoda più d'una sillaba nel principio.

La settima, che qualunque figura, che sia posta nel principio della cantilena ò sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronuntia d'una sillaba.

La ottava, che nel canto piano non si replica mai parola ò sillaba, mal nel figurato tali repliche alle fiate si comportano, non dico già d'una sillaba, ne d'una parola, ma d'alcuna parte dell' Oratione, quando 'l sentimento è perfetto.

La decima e ultima regola è, che la sillaba ultima dell' Oratione dè terminare nella figura ultima della cantilena.

[1]) Sopplementi, lib. VIII cap. 13 S. 322. Das cap. 12 S. 320—21 desselben Buches spricht von den Poeti detti Melopei, über deren Kompositionsweise Zarlino bemerkt: attendevano solamento alla sola Modulatione, allaquale sottoponevano i Tuoni, gli Accenti delle parole, ed i Numeri della Oratione; mutando ad ogni lor beneplacito essi Tuoni ò Accenti. Però cotali Poeti quanto facessero liberi i Rhythmi e lontani con i loro Accenti dalla propria quantita delle Sillabe, accio che potessero accomodar sot-

Die Beziehungen zwischen Grammatik und Musik berührt auch Salinas in seinen Libri VII de musica.[1]) „Wie schon St. Augustin weiss, ist der Unterschied, der zwischen beiden Künsten besteht, kein geringer. Die Grammatik stützt sich auf das geschichtliche Herkommen, sei es ausschliesslich, wie eine strengere Auffassung will, sei es wenigstens der Hauptsache nach, wie manche weicher gestimmte Gemüter zugeben. Spricht man z. B. das Wort cano, oder setzt man es in ein Versmas, indem die erste Silbe etwas gedehnt wird oder im Metrum an eine Stelle gerät, wo nur eine lange Silbe stehen darf, so widerspricht der Grammatiker, ohne indessen einen anderen Grund vorzubringen als die Thatsache, dass unsere Vorfahren, deren Bücher und Schriften noch in unseren Händen sind und bei den Grammatikern zum Unterricht gebraucht werden, die genannte Silbe eben kurz und nicht lang auszusprechen gewohnt waren. In dieser Wissenschaft gilt nur die Autorität.

Die Musik hingegen verlangt Mass und Zahl in den Silben nach wohlbegründeten, vernünftigen Regeln. Da wird eine

---

to il loro Rhythmi, faciendo alle fiate le Brevi lunghe e le lunghe brevi, ed le acuti gravi, e per il contrario gravi l'acute. . . . insegna Dionisio etc.

[1]) Lib. V cap. 2 S. 238. Inter se non parum discrepant; quoniam ut optime D. Augustinus 2° suae Musicae libro scriptum reliquit, tota illa scientia, quae Graece Grammatica, Latine autem Literaria nominatur, historiae custodiam profitetur: vel solam ut subtilior docet ratio, vel maxime, ut etiam pinguia corda concedunt. Itaque v. gr. cum dixeris, cano, vel in versu forte posueris, ita ut vel tu pronuncians producas hujus verbi syllabam primum, vel in versu eo loco ponas, ubi esse productam oporteat, reprehendet quidem Grammaticus, nihil aliud asserens, cur hanc corripi oporteat, nisi quod hi qui ante nos fuerunt, et quorum libri extant tractanturque a Grammaticis, ea correpta, non producta usi fuerint: quare hîc, quidquid valet, auctoritas valet.

At vero Musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curet nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo in loco juxta rationem mensurarum suarum statuenda sit. Nam si eo loco, ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris, et priorem quae brevis est, pronunciatione longam feceris, nihil omnino musica succenset; tempora enim vocum ea pervenerunt ad aures quae illi numero debita fuerunt; Grammaticus autem iubet emendari, et illud te verbum ponere, cuius prima syllaba producta sit iuxta maiorum, ut dictum est, auctoritatem. Quam ob rem cum rationes musicae persequendas susceperimus, etiam si nesciamus, quae syllaba corripienda vel producenda sit, possumus tamen ab eius institutione hac ignorantia non impediri, satisque habere, neminem esse qui non animadverterit, alias syllabas correptiores, alias productiores tam in cantu quam in locutione proferri." Vgl. S. Aug., De Musica lib. 2, cap. 1 u. 2.

Dehnung oder Verkürzung der Silben notwendig, wo immer die Massverhältnisse sie fordern. Wer also das oben genannte Wort cano an einer Stelle gebraucht, wo zwei lange Silben geboten sind, macht damit einem Musiker noch lange nicht warm. Die Silben werden ja in jenem Zeitmasse gesungen, welches der musikalische Numerus erheischt." Damit giebt sich der Musiker zufrieden. Der Grammatikus aber protestiert. „Er besteht auf einer Korrektur und will, dass man ein anderes Wort an der betreffenden Stelle einfüge, dessen erste Silbe lang ist." Und mit welchem Rechte? „Nur auf Grund der Autorität der Alten."

„Wir lassen uns darum in unseren Untersuchungen über die Musiklehre nicht behindern, auch wenn wir nicht immer zu unterscheiden verstünden, welche Silbe lang, welche kurz auszusprechen ist. Es wird ja genügen, wenn jemand weiss, dass im Reden und Singen die einen Silben lang, die anderen kurz gesprochen werden."

So der praktische Schluss des Salinas. Die Autorität, welche der Grammatiker ins Feld führte, — das Ansehen der Alten — sprach allerdings nicht minder für die Freiheit, welche die Musiker ihrerseits in Anspruch nahmen. Denn der Streit zwischen den beiden Lagern war eben uralt. Schon Marius Victorinus berichtet, „dass zu seiner Zeit die Musiker die Silbenquantität willkürlich behandelt haben, und Boethius Severinus unterscheidet in der Aussprache der Worte zwei Arten, deren eine im Umgange beim gewöhnlichen Sprechen oder beim Lesen gebraucht wird, während die andere beim Singen gewöhnlich ist, wobei man mehr der Musik als dem Worte dient. Eine dritte Art führt Albinus an, jene nämlich, in der man Gedichte vorträgt." Sie steht gewissermassen zwischen Prosa und Gesang. Sie ist nicht so ungebunden wie die Musik und kann sich nicht ununterbrochen fortziehen wie die Prosa. Sie ist durch das Metrum gebunden.

„Zu verwundern ist, meint Salinas weiter, wie dies Alles mit dem Verhalten und den Regeln der Musiker unseres Jahrhunderts übereinstimmt. Die Silbenlänge findet bei ihnen ja kaum Beachtung, da sie im Gesange unbedenklich Kürzen für Längen, und wiederum Längen für Kürzen nehmen. Dennoch verstehen sie es, die Metren und Rhythmen selbst ohne Worte mit gewissen Notensilben auszudrücken, wenngleich sie Rück-

sichten auf die Quantität der Wortsilben nicht zu kennen scheinen.“ [1])

Der Grund ihrer freien Textbehandlung liegt also entweder in Geringschätzung oder Unkenntnis der Grammatik. Sie könnten derselben ihre Musik mehr anbequemen, aber sie wollen nicht; das Wort verdient es nicht. Theorie und Praxis billigen diese Freiheit. Trotzdem hält Salinas „eine gründliche Kenntnis von Accent und Quantität der Silben, ferner die Kunst, Verse und Metren zu bilden, keineswegs für unnütz. Sie wird vielmehr gerade dem Musiker gute Dienste leisten, indem sie ihm dazu verhilft, im Gesange, soviel es nur immer geschehen kann, die Quantität der Silben und den Wortaccent einzuhalten“. [2])

Vicentino und Zarlino folgend behandelt Orazio Tigrini unsere Frage 1588 in seinem Compendio della musica.[3]) Wort und Ton in ein richtiges Verhältnis zu bringen, ist ihm eine Sache „von grösster Wichtigkeit“. Ohne die nötige Sorgfalt wird man zahlreiche Übel nicht verhüten können und den Sinn der gesungenen Worte verwirren. Eine der ersten Aufgaben des Komponisten wird demnach darin bestehen, „über lange und kurze Silben je eine entsprechende Tonfigur zu setzen, und vor allem nie eine kurze Silbe zu dehnen, oder eine lange zu kürzen“. Des weiteren giebt Tigrini Regeln über Gebrauch der kleineren Zeitwerte, alles nach Zarlino und Vicentino.

Vorsicht im Unterlegen der Textworte empfiehlt Sängern und Komponisten auch Ponitio aus Parma.[4]) „Beide sollen gleichermassen bemüht sein, die Wörter mit ihren Tonfiguren

[1]) Quod mirum est quam cum nostri saeculi musicorum praeceptionibus atque usu conveniat, qui syllabicos pedes et syllabarum quantitates negligunt, et breves pro longis et rursus longas pro brevibus canendo efferunt. Verumtamen quamvis nullam syllabarum quantitatis rationem habere videantur, suos tamen pedes et Rhythmos in sonis proferendis, etiam sine verborum usu per notulas quasdam syllabicas, quas ad canendum aptissimas invenerunt, exprimunt.

[2]) Neque ideo inutilem, sed potius valde conducibilem musicis esse censemus accentus et quantitatis syllabarum cognitionem et metrorum versuumque faciendorum artem, quatenus quoad fieri posset, in canticis quantitas syllabarum et verborum accentus custodiatur; atque etiam ut ex versuum Latinorum mensura ipsorum in cantu modulationes, et contra ex cantionum vulgarium canticis, quibus eae Latinis versibus aut metris respondeant, comodissime possit agnosci.

[3]) lib. 2 cap. 20.

[4]) Ragionamento di Musica. Parma 1588. S. 144.

richtig zu verbinden und zwar so, dass keine Barbarismen sich einstellen, was notwendig der Fall wäre, wenn Silben, die ihrer Natur nach lang sind, kurz gesprochen würden, oder umgekehrt. Derartiges zu vermeiden ist dem Sänger unerlässlich, will er anders mit seinem Vortrage auf Anerkennung von Seite des Publikums rechnen."

Um aber diesen Unterschied zwischen langen und kurzen Silben in der Musik möglichst genau auszudrücken, habe man, meint einige Jahre nach Ponitio, Zacconi, das punctum augmentationis, d. h. den Dehnungspunkt in der Notation erfunden. Der Punkt selbst ist keine eigentliche Note, für sich allein kein Tonzeichen. „Aber er kommt dem Komponisten in der Textunterlage sehr wohl zu statten, indem er demselben es möglich macht, die Silben lang oder kurz singen zu lassen. Ohne dieses Hilfsmittel wäre man genötigt, zahlreiche Worte nach Barbarenart vorzutragen und dabei gegen jeden grammatikalen Wortlaut zu verstossen. So aber sieht sich der Komponist in der Lage, die Tonfiguren nach Bedürfnis und Umständen zu dehnen, um nicht so leicht einen Missklang in der Aussprache der Worte herbeizuführen. In der That, es wäre eine Schmach, wollte er bei so guter und bequemer Gelegenheit die Worte wie ein ungebildeter Barbar behandeln, zumal da unser Ohr viel mehr verwöhnt ist und hierin durch die geringste Kleinigkeit empfindlich gekränkt wird." [1])

Das Gesagte gilt für lateinische und italienische Texte. Im Verlauf seiner Ausführung wiederholt Zacconi seinen Gedanken. Wenn das punctum augmentationis auch noch anderen Zwecken dient, so ist der hauptsächliche Grund, der seinen Gebrauch rechtfertigt, doch seine Verwendbarkeit behufs einer getreuen Wieder-

---

[1]) Prattica di mus. Venetia 1596. cap. 65 fol. 57 r.

Di quanto giovamento per le parole sia stato il punto di augmentatione.

Anco giova tanto all' accompagnar ed a disporre le sue sillabe in forma lungha o breve; che se non fosse lui nel canto molte parole bisogneria pronunciare barbarescamente e contro ogni rissonanza grammaticale. Onde già che la sorte ha voluto che per accrescer le figure ne venghi tanto bene alle parole, gran dissonore et vergogna sarà sempre di quel Compositore che havendo si bella commodità et occasione le faccia a modo de Barbari pronuntiare tanto piu che al dì d'hoggi le orecchie nostre sono si ben purgate ch'ogni minima e piccola cosa l'offende. Questa avvertenza non solo si deve havere nelle parole latine, ma anco nelle volgare: perche si in una disdice, nell altra disdice e dispiace —.

gabe des Wortes im Gesange. „Der Komponist möge also, so oft er lateinische und italienische Texte in Musik setzt, dabei mit grosser Behutsamkeit zu Werke gehen. Denn er wird auf diese Weise nicht allein eine schönere Klangwirkung erzielen, sondern auch den Sänger vor der Gefahr einer Blamage bewahren, sich selbst aber grossen Ruhm erwerben, indem er alle Welt erkennen lässt, was er zu leisten vermag und dass er nicht unter die Zahl der Ignoranten gerechnet werden darf."[1])

Kein Barbarismus mehr — das also ist im 16. Jahrhundert der fortgeschrittenen Musiker Losungswort. Was unter Barbarismus zu verstehen und wie ein Komponist seinen schimpflichen Fesseln sich entschlage, diese beiden Fragen fehlen fortan in keiner umfassenden Kompositionsschule; sie bilden ein wichtiges Problem, um das sich die kurzen Erklärungen und Regeln der musikalischen Textbehandlung hauptsächlich drehen.

Der Begriff des musikalischen Barbarismus wurde indes nicht von Allen gleich gefasst. Im Allgemeinen darf man wohl sagen, dass der Gedanke an einen Verstoss gegen die Quantität der Wortsilbe im 16. Jahrhundert mit dem Begriffe des musikalischen Barbarismus verbunden war. Wenigstens findet man, soweit unsere Kenntnis der damaligen Litteratur reicht, die Quantität öfters genannt als Betonung und Accent.

So sprechen Zacconi, Ponitio, Tigrini, Zarlino, Vanneo in den angeführten Stellen nur von Länge und Kürze der Silben, ohne den Accent zu erwähnen. Rossetti verlangt eine fehlerfreie Accentuierung für die Recitation; beim eigentlichen Fragepunkte aber, wie nämlich Wort und Ton in den melismatischen Melodien sich zusammenschliessen, schweigt er vom Accente. Bei Ornithoparch kommt dem Worte Accentus nicht die Bedeutung von Betonung zu. Vicentino und Salinas ziehen beide Elemente in Betracht und behandeln sie als zwei selbständige, sich kaum berührende Faktoren. Lago verbindet beide. Allen gemein ist das Bestreben, die Barbarismen in neuen Kompositionen fern zu halten.

---

[1]) l. c. Onde qualunque volta che i compositori moderni disponendo le figure Musicali tanto alle parole latine quanto che alle volgare, debbono haver un gran riguardo; essendo che non solo le risonanno meglio: na anco si fugge il pericolo di farci burlare: oltra che ne riporta grandissima riputatione dimostrando ad ogni uno ch' egli intende, e che egli non è da connumerarsi nel numero degli ignoranti.

Was aber hat diesen neuen Ideen hinsichtlich der musikalischen Textbehandlung zu ihrem Siege in der Theorie und späterhin in der musikalischen Komposition verholfen?

Zum Teil gewiss ein natürliches Gefühl der inneren Berechtigung ihrer Forderungen und Ideale. Die Polyphonie war zu weit gegangen in der Vergewaltigung und Knechtung des Sprachlichen, das lag auf der Hand; eine Reaktion konnte nicht ausbleiben. Allein diese Reaktion fand die Wege gebahnt durch Einflüsse von aussen, durch den Humanismus, der Italien und die gesamte gebildete Welt und nicht zuletzt die kirchlichen Kreise beherrschte. Die Bewegung gegen den Barbarismus in der Musik ist nur ein schwaches Nachspiel, ein unbedeutendes Scharmützel nach den grossen Schlachten, die der Humanismus auf anderen und wichtigeren Gebieten geschlagen. Es sei hier nur an die nächstliegenden Vorgänge erinnert: an die Reformversuche der Humanisten in der Liturgie. Durch sie mussten ähnliche Tendenzen in der Kirchenmusik einen mächtigen Vorstoss erhalten. Noch unmittelbarer zeigte sich der Einfluss der Humanisten in den Kompositionen über die Horazischen Metren, welche zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland so beliebt wurden. Dabei sollte die ursprüngliche Form des Vers- und Strophenbaues der Texte in der Musik gewahrt bleiben. Den Gedanken hiezu gab Konrad Celtes, einer der „Hauptbegründer des Humanismus in Deutschland". Im Schosse der von ihm gegründeten gebildetenGesellschaften entstanden die erstenMelodien dieser Art. Sie wurden am Schlusse der Vorlesungen des Celtes gesungen. Nur eine Auswahl und Sammlung derselben enthalten die „Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum, Elegiacorum, Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis Litterariae nostrae musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulatae ductu Chunradi Celtis". Das Werk erschien 1507 bei Erhard Oeglin in Augsburg. Die strophos id est Repeticiones carminum, collisiones et connubia pedum pro affectu animi, motu et gestu corporis geflissentlich und genau einzuhalten, legt der Titel dem musiphilus noch eigens ans Herz.[1]) Die Tendenz

---

[1]) Über den Verfasser Peter Tritonius ist wenig bekannt. Der Herausgeber der sogleich zu erwähnenden Varia carminum des Ludwig Senfl nennt

des Werkes ist aus dem Titel klar. Die Lieder sind „nach Beschaffenheit und Zeitwert der Silben geschrieben" und unterscheiden sich hierin von den Hymnen der gregorianischen Musik und den mehrstimmigen Gesängen gewöhnlichen d. h. polyphonen Stiles. Melodie und Harmonie halten sich in bescheidenen Grenzen. Um so mehr soll das Wort und die metrische Anordnung der Silben, Füsse und Versglieder Geltung bekommen. Es soll ein gesungenes Gedicht sein, für die Musik als solches d. h. in seiner metrischen Form bedeutsam. Dieses Bestreben hatte einen Umstand zur Voraussetzung, der dasselbe doppelt berechtigt erscheinen liess. Das Wort und die quantitative Ausbildung seiner Silben haben eine höhere Bedeutung im Gedicht als in der Prosa. Vers und Strophe sind eine Kunstform, ein ästhetisch wirksames Element; dasselbe ignorieren bedeutet einen gewissen Verlust, und zwar ist es gerade der Rhythmus, der eine Einbusse erfährt, sobald die metrische Struktur, diese bestimmte Form des Rhythmus, Schaden leidet. Der Komponist kann vielleicht durch andere Elemente ergänzen, was in dieser Hinsicht verloren geht. Die strenggliedrige Form lösend, setzt er an Stelle der regelmässig wiederkehrenden Teile den ungezwungenen Fluss der Entwicklung, ohne den strengen Ausgleich im Zeitwert der Einzelteile abzuwägen und ohne den Tonsatz bis auf die kleinsten Teile symetrisch in streng gefügter Gleichmässigkeit auszubauen. So behandelt die Hymnen der Choral, wenigstens in einer Anzahl von Hymnen und in der uns vorliegenden Fassung der Melodien. Da treten die Melismen in zwangloser Folge auf, so dass der musikalische Rhythmus sehr oft mehr Zeiten, als der Text erhält. Der Symetrie entbehren auch diese Hymnenmelodieen nicht. Die harmonische Ausgleichung in der Modulation ist wie der Wechsel in der Tonlage, wie Steigerung und Mehrung der musikalischen Accente abgemessen und in wohlberechnete Verhältnisse gebracht. Doch bleibt der Rahmen, der die Glieder umschliesst, dehnbar; er weitet sich ganz nach Wunsch und Willen des Komponisten aus; unverrückt bleiben nur die Linien des Versbaues. Einfache Hymnen-Melodien des gregorianischen Chorals nähern sich allerdings wieder mehr der sprachlichen Form des Gedichtes, ihre Struktur erinnert dann auch mehr an das strophische Gefüge des Textes.

---

ihn Athesinus. Er stammte also aus dem Etschthale und hatte bei Celtes sich eine gründliche humanistische Bildung erworben.

Die Gesänge des Tritonius blieben nicht der einzige Versuch in ihrer Art. 1526 erschien ein ähnliches Werk, dessen Melodien der Augsburger „psaltes und symphonetes summi templi" Michael verfasste und dieselben im Verein mit Theobald Billicanus, damaligem Prediger in Nördlingen, herausgab. Auch dieses Werk sollte zunächst dem Schulgebrauche (ad juventutem exercendam) dienen. Von den Melodien rühmt die Vorrede zu der Sammlung des Peter Nigidius von 1552, dass sie „in feiner Art und zierlich" (eleganter) geschrieben seien.

Bald folgten die Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alii egregii Poetae, Graeci et Latini, veteres et recentiores, sacri et prophani usi sunt, suavissimis Harmoniis composita von Ludwig Senfl. Formschneider in Nürnberg druckte dieselben 1534. Tritonius hatte gewünscht, andere möchten nach ihm bessere Melodien zu den metrischen Schemata erfinden. Senfl entnahm den Melopoiae (von 1507) die Tenöre und umkleidete sie mit anderen Harmonien, gab denselben auch weitere Kompositionen bei. Ein Freund des Tritonius, Minervius schrieb dem Buche in der Vorrede den Geleitsbrief. Er bezeichnet darin die Kompositionen des Tritonius als eine „Art von Musik, die nach dem Zeitmasse der Silben zu bemessen ist",[1]) d. h. nicht allein eine Musik, welche auf den Unterschied der Silben Bedacht nimmt, sondern deren Rhythmus und Mensur durch jene des Textes bestimmt wird.

Bei Johannes Petrejus erschienen schon 1539 als ein neues Werk, derselben Richtung wie die genannten angehörend, die Harmoniae poëticae des Paul Hofhaimer. Im gleichen Jahre sollen die horazischen Oden des Benedikt Ducis in Ulm gedruckt worden sein. Eine ähnliche Sammlung von Melodien brachte Duchemin in Paris 1555. Verfasser der Gesänge ist Goudmel. Vereinzelte Beispiele von verschiedenen Meistern hat R. v. Liliencron, dem wir hier gefolgt sind, in der „Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft" 1891, S. 126 zusammengestellt.[2])

---

[1]) „in hoc genere Musices, quod ad syllabarum tempora est mensuratum".

[2]) Interessante Parallelen zu diesen Versuchen zeigen sich wohl in den Psalmen-Kompositionen des Statius Althoff, dann in den Melodiae scholasticae des Martin Agricola (gegen 1556 oder 57), in der Crepundia sacra von Helmbold (1577), noch später in den Melodiae sacrae des Gesius (1597), daneben in den Chören des humanistischen Dramas. Einstimmige Proben zu den Metren des Horaz enthält auch Glareans Dodekachordon.

Musiker und Humanisten fingen an, sich allgemach als Kollegen zu betrachten.[1]) Die Poeten bedurften der Musiker, um den Reiz der alten klassischen Kunst ganz wieder erstehen zu lassen[2]) und dem Texte die ihm ihrer Meinung nach notwendige Beigabe der musikalischen Melodie und Harmonie zu geben. Die Musiker hingegen fühlten sich in den gebildeten Kreisen bald heimisch, wo sie Anregung, Belehrung, Lobspenden und wortreiche Vorreden für ihre Werke erhielten. Kein Wunder, wenn die Ideen der Humanisten allmählich in die musikalischen Kreise eindrangen, daselbst Anhänger gewannen und deren Zahl von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wuchs. In der Theorie verrät sich dieser Einfluss gerade im Kapitel über die Textbehandlung, im Protestieren gegen die alten Barbarismen, in den Ausführungen über die Metrik, wie sie bei Salinas weitläufig, früher in geringerem Umfange bei Glarean zu lesen sind. Die Komponisten ihrerseits bestrebten sich nach und nach „bessere und gebildetere" Manieren anzunehmen und hüteten sich wohl, „ungebildet" zu erscheinen. Über die Leistungen dieser humanistischen Künstler war man übrigens nicht immer derselben Meinung. Einer der Unzufriedenen war Glarean; er wusste zumal an den Oden-Kompositionen jener Zeit manches zu tadeln.[3])

Die Rücksicht auf den metrischen Bau dieser Oden war bei Tritonius und seinen deutschen Nachfolgern von künstlerischen Motiven eingegeben. Nicht eigentlich um die Barbarismen der früheren Schule zu vermeiden, sondern um die Musik auf längst vergessenem Pfade zur Höhe altklassischer Schönheit und dem erträumten Wunderbilde der Antike zurückzuführen wurde auf das Wort, auf Silben und Versfüsse soviel Gewicht gelegt. Die Ode sollte auch in der Musik in ihr altes

[1]) So spricht Minervus im Vorworte zu den oben erwähnten Varia carminum genera sein Erstaunen darüber aus, dass in früheren Zeiten kein Musiker sich dazu verstehen wollte, seine Muse den humanistischen Ideen dienstbar zu machen und den gelehrten Schwärmern, „die den Musikern aufs innigste verbunden, und beinahe ihre Kollegen seien (conjunctissimo secum ordini ac propemodum collegis suis) das edle Vergnügen" mit seinen der Metrik angepassten Melodien bereitet hätte.

[2]) Vgl. Prüfer: Untersuchung über d. ausserkirchl. Kunstgesang in den evangel. Schulen des 16. Jahrh. Leipzig 1890. S. 6.

[3]) Dodekachordon, lib. 2 cap. 39 S. 179. Loquor de his, qui hac tempestate in Horatii odas dedere quatuor vocum carmina, in quibus praeter concentum nullum admodum eximii ingenii videas vestigium.

Recht wieder eintreten. Der metrischen Form des Textes zulieb opferte man den Reichtum polyphoner Stimmentfaltung. Imitation und Kontrapunkt verloren an Wert, das Wort aber stieg in der Bedeutung. Hier berühren sich diese Versuche mit der Tendenz der oben erwähnten Theoretiker. Das formale musikalische Element zu beschränken und dem Worte, dem Wortsinn mehr Ausdruck zu verleihen, zu einer lebendigeren und unmittelbareren Wirksamkeit zu verhelfen, war der leitende Gedanke hier wie dort. Die Aufgabe, welche Komponist und Sänger in ihrer Kunst zu erfüllen hatten, trat in ein anderes Licht. Bisher bestand sie für den Komponisten mehr darin, einen geschickt gewählten cantus firmus kunstreich auszuführen. Aus ihm entwickelten sich die Stimmen. Der cantus firmus gab durch sich selbst oder seinen Kontrapunkt die musikalische Form und somit das Gewand auch dem Worte. Das musikalische Thema blieb, wenn die Worte und ihr Sinn wechselten. Eine künstlerische Interpretation des Wortes durch den Ton war dadurch nicht ausgeschlossen, aber oft genug schien die Musik alles zu sein, zumal wenn die Sänger durch Künsteleien und eine nachlässige Aussprache das Ihrige dazu beitrugen, das Wort vollends zu ersticken. Oder es traf sich, dass der Text mehr Silben zählte, als in der Melodie sich unterbringen liessen.[1]) An anderen Stellen gab es dafür Wiederholungen im Übermasse.[2])

Diesen Missbräuchen gegenüber betonten die Vorkämpfer der neuen Richtung mit Recht, dass „die Musik im Gesange keinen anderen Zweck habe, als den Gedanken, der in den Worten schlummert und die verschiedenen darin ausgedrückten Leidenschaften und deren Effekte mit dem Ton darzustellen“.[3]) Für den Ausdruck also Einheit, Wahrheit, Lebendigkeit, Anschaulichkeit, und alles dies nicht in formaler Entwicklung eines

---

[1]) Vicentino, L'antica musica. lib. IV cap. 29. Modo di pronuntiare le sillabe lunghe et brevi sotto le note, et come si dè imitare la natura di quelle, con altri ricordi utili; u. cap. 30 fol. 86r.: i Cantanti per cagione de i Compositori non possono collocare tutte le sillabe sotto le note; che molte volte ne avanza una: questa confusione può nascere da i Cantanti, e da i Compositori.

[2]) Vicent. l. c. cap. 29 u. 30.

[3]) Vicent. l. c. cap. 29. La musica fatta sopra parole non è fatto per altro se non per esprimere il concetto e le passioni e li effetti di quelle con l'armonia.

cantus firmus, sondern genetisch aus dem Worte. „Spricht also der Text von Bescheidenheit, so bewege sich die Komposition gemessen, ruhig, und vermeide alles aufgeregte Wesen. Und ist von Freude und Jubel die Rede, dann stimme man seine Weise nicht zum Klagelied.“ Treue, Härte, Milde, Lieblichkeit, die ganze Skala menschlicher Gefühle soll die Tonkunst im Anschluss an den Text und gewissermassen aus ihm heraus reden und singen. Noch mehr: „deuten die Worte ein friedliches Zusammengehen an, so bewegen sich sämtliche Stimmen in der Brevis. Eine Brevis wirkt nämlich unter solchen Umständen besser denn eine Semibrevis oder Minima.“ Überhaupt wähle man für ernstere Gesänge eine langsam gemessene Bewegung und kleinere Intervallschritte, für freudig gehobene Stimmungsbilder aber ein beschleunigtes Tempo und weitere Intervalle. Ausschmückungen und Diminutionen passen darum schlecht für Lamentationen und derlei Gesänge. [1])

So lautet das Programm der neuen Richtung nach einem ihrer entschiedensten Vorkämpfer und Vertreter. Es handelt sich also nicht allein um Accent und Quantität des Wortes, nicht allein um seine Aussprache und Deklamation; der Gegensatz, der die jüngere Generation von der älteren trennte, war weiter und tiefer. Die musikalische Auffassung wurde allgemach eine andere, und man wird kaum fehlgehen, wenn man den Kampf gegen den musikalischen Barbarismus auf diesen langsam sich vollziehenden Wechsel im musikalischen Denken und Fühlen als auf den letzten sachlichen und auf rein musikalischem Gebiete liegenden Grund zurückführt.

Von ähnlichen Idealen inspiriert schrieb 1549 der Bischof Cirillo Franco seinen bekannten Klagebrief über die kirchenmusikalische Notlage seiner Zeit. Voll Bewunderung gedenkt er der ausserordentlichen Eindrücke, welche die altgriechische Musik in unwiderstehlicher Gewalt auf die Gemüter ausübte. Dagegen sieht er bei seinen italienischen Meistern nur Schwäche — und tote Ausdruckslosigkeit. Kyrie und Gloria, Bussgebet und Jubelgesang, beide in ein und derselben Tonart! wie kann man so Verschiedenes mit Gleichartigem ausdrücken? Aber freilich die Komponisten des 16. Jahrhunderts „setzen ihre ganze

[1]) Vicent. l. c. u. lib. IV cap. XXXII, Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione.

Seligkeit nur in das Eine, dass ihr Gesang genau die Regeln der Fuge befolge und der eine Sabaoth singe, während der andere noch Sanctus spricht und ein dritter schon Gloria tua beginnt. Dabei brüllen, heulen, jammern sie, dass der Zuhörer versucht ist, mehr an Katzen im Januar als an duftende Maiblumen zu denken." Also eine vollendete Katzenmusik, und das goldene Zeitalter der Polyphonie so nahe! Die Entschuldigung, dass die römischen Meister sich geflissentlich an den Choral hielten, der ja ein gleiches oder ähnliches Verfahren in Behandlung des Textes und der Tonarten beobachte, lässt Franco nicht gelten. Denn der Gehalt dieser Melodien befriedigt ihn nicht. Er ist keineswegs so tief, „dass er nicht um ein Bedeutendes könnte reicher und tiefer sein, wenn nur einmal ein Musiker sich vornähme, diese Melodien der antiken Musik mehr anzupassen".[1]) Ein bedeutungsvolles Wort. Von der griechischen — antiken Musik soll die Rettung kommen, eine musikalische Renaissance ist das Ziel, die Hoffnung der Unzufriedenen. Cirillo Franco beklagt endlich in bitterem Pessimismus die vermeintliche Hilflosigkeit seines Jahrhunderts. Kein Fürstenhof verfüge über genügende Kräfte. Es fehlen die Künstler, welche seine Ideen zu fassen vermögen und dazu befähigt sind „unseren Kirchengesang[2]) wieder in Stand zu bringen oder auch nur seinem weiteren Zerfall Einhalt zu thun". Nur einige jüngere Talente (ingegni presenti) lassen in Franco den letzten Schimmer der Hoffnung auf bessere Tage nicht ersterben.

Das Schreiben des Cirillo Franco zeigt die Schwächen jener Richtung, welcher der Bischof angehörte: die Überschätzung der Antike und die Exklusive gegen die zeitgenössische Kunst. Choral und Polyphonie genügen den schwärmerischen Forderungen des Bischofs nicht. Vielleicht hatte ihn seine persönliche Erfahrung und die ungenügende Ausführung kirchlicher Gesänge zu seinem abfälligen Urteile gebracht oder ihn darin bestärkt. In dieser Hinsicht gab es allerdings zu klagen und zu bessern

[1]) diteli che con loro buona licenza me ne curarei poco se diviassero da quello, poiche ne anco in quello conosco tanto afetto, che non posso molto migliorarei elachi si ponesse in proposito di ridurlo tanto bene alla Musica antica. Der Brief geschrieben Di Loreto 16. Febraio 1549. Vgl. 3. lib. delle lettere illustri, Venetia per Alto Manutio 1567, S. 22.

[2]) canto ecclesiastico, hier vielleicht im engeren Sinne als Choral verstanden.

genug. Nur sollten Polyphonie und Choral nicht die Schuld davon tragen.

Eine sorgfältige Auswahl der Harmonie, der Intervalle, des Tempo empfahl, wie wir gesehen, auch Vicentino in seiner Antica musica ridotta alla moderna und später unterschied auch Zarlino Moti laetiores und tristiores [1]) und verlangte für ernste oder traurige Melodien Intervalle in Ganztonschritt oder mit grosser Terz und Sexte in tiefer Lage. [2]) Nur ein Schritt weiter auf der betretenen Bahn war es, wodurch die Komponisten in ihrem Streben nach Tonmalerei zur Chromatik geführt wurden. Die voces fictae wurden selbst bei den Meistern der alten Schule häufiger, und wie Prätorius zur Erklärung dieser Thatsache bemerkt, hatte dies seinen Grund in dem Wunsche, „des Wortes Kraft und Bedeutung, wie auch jene der Gedanken ausstrahlen zu lassen". Dabei wurde natürlich bald diese, bald jene Vortragsweise wegen des Wechsels der Affekte nötig. Ein weiteres kam hinzu: die Anlage oder Schwäche der menschlichen Natur, die „an neuen Dingen, und besonders an solchen, die in ungewohnter Weise ihr entgegentreten, grosses Gefallen hat". [3])

Wie von selbst ergab sich dann aus dieser entschiedenen Betonung des sprachlichen Elementes im Gesange das Postulat einer dynamischen Abtönung: „Ein Redner spricht bald laut, bald mit gedämpfter Stimme, bald langsam, dann wieder rascher und auf diese Weise vermag er die Zuhörer mächtig zu erschüttern und tiefen Eindruck zu machen." Hierin liegt das Geheimnis seiner Macht über die Gemüter, hier also kann der Musiker lernen „die Accente und Effekte der einzelnen Teile des Textes nachzubilden". Um die Eindringlichkeit und Freiheit des Vortrages noch zu steigern, rät Vicentino dem Sänger überdies, sich nicht an das geschriebene Blatt zu binden, sondern seine Partie auswendig vorzutragen. Nie aber erlaube sich ein Sänger an Stelle der Vokale des Textes „jene der Noten" (sol, fa, mi) zu gebrauchen. Er soll soviel Schulung besitzen, um auf allen Vokalen einen leichten und reinen Tonansatz bilden zu können; seinerseits sorge auch der Komponist dafür, dass Vokale, die schwer klingen oder schwer anzusetzen sind, dem

---

[1]) Institut. lib. III. cap. 10.

[2]) l. c. lib. IV. cap. 32.

[3]) Erotemata musices in usum scholae lunaeburgensis edita a Christophoro Praetorio Silesio Witebergae 1574. lib. 1.

Sänger nicht in hoher oder tiefer Stimmlage geboten werden. Gebührende Rücksicht wird hier dem ausführenden Teile vieles erleichtern helfen.[1])

Eine weitere Folgerung aus den Prinzipien der „neuen Schule“ möge hier nur erst angedeutet werden: die Verständlichkeit und Klarheit der Aussprache. Wir werden im nächsten Kapitel auf diesen Punkt zurückkommen.

Der Kampf gegen den Barbarismus der alten Schule, wie wir ihn aus den Schriften der Theoretiker des 16. Jahrhunderts kennen gelernt haben, steht also im Zusammenhang mit einer tiefgreifenden Bewegung. Nach Ausdruck ringend legte man Gewicht auf die Darstellung des geistigen Gehaltes wie auf die Wahrung der materiellen Form des Wortes. Das formale musikalische Element wurde zurückgedrängt. Was es an Bedeutung verlor, gewann das Wort. Wahrheit und Wärme der Empfindung sollten die glanzvolle Wirkung einer vorwiegend technischen Kunstfertigkeit ersetzen. Die Kontrapunktik der mittelalterlichen Schule ging durch eine kurze Blütezeit ihrem Abschlusse entgegen.

Es war des Guten und Richtigen in den Grundsätzen dieser neuen Richtung zuviel, als dass sie auf dem Gebiete der Komposition hätte unterliegen können. Die römische Komponistenschule und andere Meister ausserhalb Italiens haben diese Prinzipien, allerdings nicht ohne Auswahl in ihren Kompositionen verwirklicht. Schade nur, dass die erstarkende neue Richtung sich bald nicht nur gegen wirkliche Übelstände, sondern auch gegen das wirklich Gute der Alten und ihrer Anhänger in ungerechter Strenge aussprach und zu masslosen Forderungen sich fortreissen liess. Man übertrieb die fremden Fehler und die eigenen Vorteile.[2]) Bald wurde das Wort, was früher vielen die kontrapunktische Technik war, ein Spielzeug geschmackloser und unwürdiger Spielereien. Nicht nur Worte, welche Affekte und Gemütsbewegung besagen, sondern auch jene, die eine lokale Bewegung der Höhen- und Tiefenverhältnisse andeuten (wie Berg, Tiefe, Abgrund) sollten

[1]) Vicent. l. c. cap. 29.

[2]) Eine solche Übertreibung ist es, wenn Vicentino l. c. cap. 29 behauptet: con la musica che hora s'usa, non si può scrivere alcuna canzone Francese, ne Tedescha, ne Spagnuola, ne Ungara, ne Turca, ne Hebrea, und zwar aus dem Grunde, weil die Intervalle der Umgangssprache nicht allein in Ganz- und Halbtönen sich bewegen.

musikalisch dargestellt, in Tonfarben gemalt werden. Eher begreift man solche „Schilderungen“ bei Worten, welche den Grad der Geschwindigkeit angeben (schnell, langsam); schwieriger wurde die Aufgabe bei Begriffen wie Abend, Morgen, und doch sollten auch sie aus den Tönen „herausgehört“ werden. Den Triumph dieser neu-musikalischen Leistungen bildete die Interpretation der Begriffe Tag, Licht, Nacht, Dunkelheit. Was hier die Klangwirkung nicht „auszusprechen“ vermochte, that die Farbe der geschriebenen oder gedruckten Noten.[1]) „Der Gesang war ja in erster Linie der Worte wegen da.“[2]) Dem Worte also den Primat. In dieser Tendenz, die erst nach und nach bewusster zu Tage trat und in nicht zu ferner Zeit einseitig verstanden und betont wurde, lag die Kraft und Schwäche der neueren Richtung.

Der Vorwurf, als ob die Alten ohne Unterschied und Regel den Text den Noten anbequemt hätten,[3]) traf viele aber lange nicht alle Komponisten und Sänger. Vorsichtiger und richtiger urteilte Fink, wenn er sagte, dass die Alten auch in dieser Hinsicht manche Rücksichten walten liessen.[4]) Ebenso war der Charakter der Tonarten und ein gewisses Bestreben, denselben dem Texte entsprechend auszunützen, in der Theorie bekannt, wenn auch von Seite der Komponisten weniger Wert auf solche Theoremata gelegt wurde.[5]) Die Reaktion aber, welche gegen 1550 oder noch früher am Platze war, konnte ihre Aufgabe lösen, ohne alles Bestehende geringschätzig aburteilen und meistern zu wollen. Und das Bestehende konnte bleiben und durch Werke in seiner Art vervollkommnet und erweitert werden, ohne die neuzeitliche Musik irgendwie unmöglich zu

---

[1]) Dies alles nach Nucius: Musicae poeticae sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae nunc primum a F. Joanne Nucio Gurlicensi Lusatio, Abbate Gymielnicensi in lucem editae. Typis Crispini Scharffenbergi Typographi Nissensis 1613. Am Schluss des 7. Kapitels die naive Bemerkung: Huc referuntur etiam haec vocabula: lux, dies, nox, tenebrae, quae vel notarum repletione vel albedine apte exprimi possunt.

[2]) cantus potissimum propter verba. Nucius l. c. Vgl. oben Vicentino.

[3]) veteres sine discrimine certisque regulis saepe textum notis subjecisse. Nucius l. c.

[4]) Vgl. oben S. 132.

[5]) Dass an und für sich jede Tonart zu jedem Texte brauchbar sei, behauptet im Hinweise auf Lassus' und Gabrielis Kompositionen Sethus Calvisius in quaest. 13 seiner Exercitat. tertia cap. 18.

machen. Des Vicentino Klage: Secondo i tempi molte cose si mutano, come si vede nella pratica di musica,[1]) war eine Prophezie, mit der er sich und seinen Gesinnungsgenossen selbst sein Gericht sprach. Die Zeit, die Kunst, der menschliche Geist schritten an manchen Forderungen dieser Neueren vorüber, ohne auf sie zu hören, während andere erst nach einer mildernden und klärenden Besserung ihren wahren Wert erhielten.

Im Grunde war die sich bildende Richtung stark archaistisch, antikisierend bis zur Übertreibung. Ihre Schwärmereien wurden durch humanistische Ideen genährt. Mit dem Humanismus teilt sie die exklusive Bevorzugung der Antike wie die Verachtung der mittelalterlichen Wissenschaft und Kunst. Unvermerkt steuert sie jener Strömung entgegen, welche im monodischen Stile dem Worte und dem Wortsinn in der Musik — nach altklassischem Vorbilde — seine volle Bedeutung geben wollte. Seit Jahren studierte man mit wachsendem Interesse die theoretischen Schriften der alten Griechen und suchte ihre Tonartensysteme in der Musik des 16. Jahrhunderts zu verwerten. Man verglich die alten und die neuen Ideale. Im Hinblicke auf das selbstgebildete, nach mehr oder weniger richtig verstandenen Angaben alter Autoren entworfene Ideal entstanden früher die metrischen Gesänge des Tritonius und Senfl. Was Senfl nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen in einem Zweige der Gesangsmusik erreicht haben sollte, nämlich gleich einem Poeten zu malen und zu bewegen,[2]) sollte gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr ein persönlicher Vorzug einzelner bleiben. Die Zeit der Nuove musiche eines Caccini stand vor der Thür. Der Weg zum Stile recitativo und concito war nicht mehr so weit. Gräcisierende Ideen beschleunigten den Flug, welchen die Kunst der musikalischen Renaissance nach diesem noch unbekannten Ziele nehmen sollte, hinweg über „die Barbarismen" des alten Chorals und der alternden Polyphonie, getragen von der Hoffnung einer Wiedergeburt im Lichte einer neuen Zeit.

---

[1]) L'antica mus. lib. 4 cap. 31 S. 87.

[2]) Minervus im Vorwort zu dem Varia carmina über Senfl: habet nescio quod illud sibi singulare, quod ceu Poëta quidam egregius et verbis gestum et eorum qui audiunt animi affectus tonis suis inspiret, dum grandia elate, moderata leniter, jucunda dulciter, tristia moeste inflat ac moderatur, totaque arte cum affectibus consentit.

4. Die kirchlichen Chöre im 16. Jahrhundert.

Bildungsgang der Sänger. — Schattenseiten nach Konrad von Zabern; Ornithoparch; Erasmus von Rotterdam.

Gesangsregeln bei Konrad von Zabern; Gafori; Anonymus-Venedig; Rossetti; Ornithoparch.

Aussprache des Textes im Gesang. Ornithoparch; Rossetti; Aiguino da Brescia; Zarlino; Zacconi; Prätorius, — Zustände in Rom. Kirchliche Verordnungen.

„Longe aliud est memoriter, i. e. speculative sapere, quam memoriter canere“: eine Sache im Gedächtnisse haben oder aus sich spekulativ entwickeln, und eine Melodie nach dem blossen Gedächtnisse singen — das sind zwei verschiedene Dinge, zwei verschiedene Aufgaben. Mochte aber auch das theoretische Verständnis des Chorals für die ununterbrochene Tradition der alten Melodien weniger notwendig scheinen als die korrekte Ausführung derselben und ihre Forterhaltung in der mündlichen Überlieferung, für die Dauer erwiesen sich doch beide unentbehrlich: das Wissen und das künstlerische Können, Verständnis und praktische Bildung. Denn beide ergänzen und bedingen sich gegenseitig und bilden die Voraussetzung jeder gedeihlichen Pflege des Chorals. Wir müssen daher, um über den Stand der Choraltradition im 16. Jahrhundert ein möglichst allseitiges Bild zu gewinnen, nach der Orientierung über Richtung und Leistung der Choraltheorie, die Organe mit in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, durch welche der tote Buchstabe und die Forderungen der Theorie verwirklicht wurden: die kirchlichen Chöre.

Es spricht ein gutes Stück nüchterner Erfahrungsweisheit aus den oben erwähnten Worten Guidos von Arezzo. Theorie und Praxis bilden gerne einen gewissen Gegensatz. Erstere liebt die Regel und das Gesetz, letztere die Freiheit. Die Praxis rechnet mit augenblicklichen Stimmungen, mit der Schwäche des Willens oder der physischen Kräfte, mit dem Werte und der Zufälligkeit des Einzelnen, Konkreten. Theorie und Praxis gehen im Chorale wie anderswo mitunter ihre eigenen Wege.

Sehen wir erst, welchen Bildungsgang der junge Chorsänger des ausgehenden Mittelalters zu machen hatte, und welche

Übungen ihm den Weg zum gewöhnlichen Chordienst oder Kantorat ebneten. Da hiess es vor allem die rudimenta grammaticae und daneben sein gamma tüchtig studieren. Die manus Guidonis war ja die erste, unentbehrliche Grundlage der musikalischen Erziehung, die Fibel aller Anfänger in Sachen der Musica. Die Mutationen verstehen und gebrauchen lernen mag manchem eine saure Arbeit geworden sein. Waren diese nicht geringen Schwierigkeiten überwunden, schritt man zum Studium der Chorbücher. Das war für die jungen Chorknaben ein bedeutsamer Augenblick, wenn nach dem trockenen Studieren die Hand des Magisters den schweren Deckel von den grossen Büchern zurückschlug, und die vielen Notenköpfe, auf hohem Folio zerstreut, ihren Blick ganz verwirrt hätten, grüssten nicht freundliche Miniaturen und goldfarbne Initialen aus ihnen heraus. Nun durften sie dem Finger des Kantors folgen, lernten Note für Note, erst einzeln, dann in Ligaturen lesen und verstehen, und mit einem Schlage bekamen die schwarzen, geheimnisvollen Zeichen Leben, so ganz natürlich und selbstverständlich: es war die Melodie, welche sie so oft schon hatten singen hören.

Aber Mühe kostete es, viele Mühe, wenn des Kantors Stimme verstummte, oder wenn die jugendlichen Sänger allein am Pulte standen, und nur eines half: „oft und öfter repetieren, die verschiedenen Melodien einstudieren, zunächst einmal die Noten so für sich wiederholen, dann unter Auslassung des Textes solfeggieren, und schliesslich, eine neue Schwierigkeit, den Text untersetzen und im Gesange sprechen.“ [1])

„Wer weiter vorangeschritten, sang ohne Solfeggieren,“ er musste allgemach sich daran gewöhnen, „ohne Noten zu singen“. „Diese Arbeit galt es fortzusetzen, bis der Schüler mühelos und fehlerfrei sämtliche kirchlichen Melodien, auch die er zuvor weder gesehen noch gehört, ex improviso und ohne Nachhülfe zu singen vermochte.“ Das also kostete der Ruhm, ein musicus practicus zu sein, und der heisserstrittene Lohn jahrelanger Übung war der Titel eines Kantors.

So weiss uns der berühmte de Muris die Freuden und Leiden eines jungen Chorknaben seiner Zeit zu schildern, da

---

[1]) Nach Joh. de Muris, spec. mus. lib. VI, cap. 69, bei Coussem. Script. Bd. II, S. 301.

die Noten schon auf Linien geschrieben wurden. Was aber mag es erst gewesen sein, die Neumen ohne Linien zu erlernen? Wie viele Übungen mögen da wohl nötig geworden sein, um den „verschlossenen Schatz aus dunklem Schachte, die frischen hellklaren Fluten aus der Tiefe des Brunnens zu heben". Und wenn die Kette zerriss, die den Eimer zur Tiefe führte?

Was de Muris sagt: Saepe et saepius se informet — es war das einzige Präservativ gegen diesen Unfall, der einzige Weg zum Ziele, das erste und letzte Mittel zur Reform, auch dann noch, als die Notenlinie schon lange in allgemeinen Gebrauch übergegangen. Es war des Lernens kein Ende.

Derartige Übungen waren nun allerdings, seitdem man begonnen, die Melodien allgemein auf Linien zu schreiben, etwas erleichtert worden. Der musikalische Unterricht beschränkte sich nach und nach auf die Erklärung der rudimentären Begriffe von Linie und Note, von Schlüssel, Tonart, Mutation u. ä., wenn nicht das Pensum durch theoretische oder mathematische Untersuchungen erweitert wurde. Nur die Weise des Vortrags, Ausdruck und Bewegung der Melodie, ihr rhythmischer Bau blieben grossenteils noch Sache der mündlichen Tradition und des Gedächtnisses bis in die Zeit der Choraldrucke hinein.

Das Aufkommen der Notenlinien führte zu Folgen, die zwar anfangs weniger hervortraten, aber doch mit der Zeit an Bedeutung zunahmen. Die Melodien zu erlernen war dem einzelnen weniger schwierig geworden, und die Tradition des Einzelchores besass nunmehr ein Hülfsmittel, das Generationen überdauerte und die Grundzüge der Gesänge sicherer bewahren half. Andererseits aber zeigte sich neben diesen Vorteilen doch manche Gefahr für die Tradition und zwar gerade als Gefolgschaft der neuen, im übrigen so segensreichen Erfindung.

Indem es nämlich dem angehenden Sänger möglich wurde, der Beihülfe eines kundigen Meisters leichter und bälder zu entraten, war der subjektiv willkürlichen Auffassung mehr Spielraum gelassen. Der einzelne Sänger oder Chor konnte sich unvermerkt aus dem Gesamtverbande der Tradition herauslösen. Das Herkommen brauchte nicht mehr erstes und fast einziges Kriterium zu sein, denn das offene Buch schien alles zu ersetzen, alles zu enthalten. Und doch war dem nicht so.

Die zahlreichen Übungen, welche die Chorknaben und her-

anwachsenden Kleriker ehedem durchzumachen hatten, bis sie den Hauptbestand der Melodien kannten und dem Gedächtnisse eingeprägt hatten, boten ihnen zugleich die Vorteile einer Gesangsschule. Die Stimme wurde entwickelt. Unter einem erfahrenen Lehrer lernte man das Organ behandeln, schonen, mit Mass und Verstand ausnützen. Mit der Einschränkung der Lehrzeit entbehrte von nun an diese so wichtige Seite der musikalischen Ausbildung bei vielen der früheren Aufmerksamkeit und Pflege.

Die Schulung eines Chores war natürlich eine andere in einem Kloster, eine andere an der Kathedrale, eine andere an Pfarr- oder Filialkirchen. Doch drang man frühe darauf, auch in den gewöhnlichen Pfarrschulen in Stadt und Land brauchbare Sänger für die Kirche heranzubilden. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts erfuhr das Chorleben eine erhebliche und oft sehr ungünstige Beeinflussung durch die sozial-politischen Umwälzungen, die sich fast allenthalben vollzogen. Nicht nur gestattete die infolge Beraubung der Kirchen eingerissene Armut nicht mehr wie früher die Besoldung des nötigen Sängerpersonals, auch das Interesse wurde vielfach auf andere Fragen gezogen. Die Bedürfnisse der Zeit schienen an die Arbeitskraft des Klerus Anforderungen zu stellen, welche den liturgischen Chordienst in gewohntem Umfange nicht mehr fortsetzen liessen. Die Epoche der Vor-Tridentinischen Reformen in der Liturgie brachte Kürzungen im Offizium, wenn nicht, wie es an einzelnen Orten geschah,[1]) der Chordienst oder doch der Chorgesang vollständig suspendiert wurde. Die Sänger hatten unter solchen Umständen weniger zu leisten und weniger zu lernen.

Überdies war schon seit längerer Zeit eine folgenschwere Änderung vor sich gegangen. Neben dem Chore der Kleriker, welcher vorn im Presbyterium in unmittelbarer Nähe des Altars seinen Platz einnahm, hatte sich die Sängerkapelle gebildet, welche den polyphonen Gesang ausführte. Mancherorts übernahmen die Mitglieder dieser Kapelle auch den cantus planus. Vieles wurde fortan nicht mehr choraliter, sondern mehrstimmig gesungen. Die Aufgabe des kanonischen Chores wurde infolgedessen eine geringere. Eifer und Schulung dürften aber damit oft genug erlahmt sein, wenn auch die Tradition nicht immer

---

[1]) Vgl. oben S. 9 f.

eine unmittelbare Schädigung erlitt und die Polyphonie den Vorrang vor dem Chorale noch nicht erhielt.

Ausser den Kopisten und späteren Notendruckern war es vor allem der Chor, an seiner Spitze der Chorführer und Kantor, von dessen Fähigkeit und gewissenhafter, pflichttreuer Führung die Erhaltung der Tradition in ihrer Reinheit und Integrität abhing. Das häufige Vorkommen derselben Melodien an verschiedenen Festen des Kirchenjahres brachte es mit sich, dass auch weniger zahlreiche oder weniger gut bestellte Chöre mit einigem Fleisse ihre Aufgabe zur Befriedigung lösen konnten. Doch lag gerade in dieser Wiederholung, wie überhaupt in der einförmigen Regelmässigkeit des Chordienstes wieder eine Gefahr, die Versuchung nämlich, sich von den eigentlichen Übungen zu dispensieren, das Altgewohnte nachlässig auszuführen, aufkeimende Übel zu übersehen. Die Mitglieder kirchlicher Chöre waren überdies nicht immer auserlesene und geprüfte Sänger; für den Chor des Presbyterium in Kathedralen und Klöstern konnte dies nur selten und in geringstem Masse der Fall sein. Um so schwieriger war es, hier den Gesamtchor auf seiner Höhe zu halten, die Stimmen auszugleichen, eine reine Intonation zu erzielen, alles Detonieren zu vermeiden. Da kostete es einen unausgesetzten, harten Kampf, und selbst der beste Wille mochte sich nicht immer vom besten Erfolge belohnt sehen. Endlich vergesse man nicht, dass die täglichen Funktionen die Stimme erschlaffen machten, überhaupt an den kirchlichen Chor Anforderungen stellten, wie solche von keinem Konzertchor zu leisten sind. Wie leicht stellen sich deshalb bei einem solchen Chore Gewohnheitsfehler ein, und wie schwer sind dieselben abzulegen oder auszurotten!

Ein anschauliches Bild über die Verhältnisse der Kirchenchöre an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert entwirft Konrad von Zabern in seinem Schriftchen: De modo bene cantandi.[1]) Es verfolgt rein praktische Zwecke und ist für uns

---

[1]) De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Opusculum rarissimum novissime collectum anno Domini 1474. Ein Exemplar in d. Königl. Bibliothek z. Dresden, sowie in d. Universitätsbibl. z. Basel. Die Benutzung des letzteren danke ich der Güte des Herrn Bibliothekar Dr. Bernoulli. Beschreibung und auszügliche Übersetzung dieses interessanten Traktates in „Monatshefte für Mus. Gesch.“ 20. Jahrg. S. 95.

von um so grösserem Interesse, als es gerade den Chorgesang und zwar der Choralisten und Kleriker zum Gegenstand hat. Die vom Verfasser gemachten Erfahrungen beziehen sich wie seine Mitteilung in erster Linie auf deutsche Chöre, berechtigen aber doch zu einem Schlusse über Begriffe und Kenntnisse, über Fehler und Vorzüge der Sänger, wie sie wohl, unbedeutende nationale Verschiedenheiten abgerechnet, in jener Zeit allgemein waren. Seine Angaben finden überdies durch Nachrichten italienischer Autoren Ergänzung und Bestätigung.

Meister Konrad war ein ehrlicher, biederer Charakter, offen, ernst, in seinem naiv-komischen Eifer leicht zu scharfem Tadel geneigt. Aber er besass eine gründliche, fachmännische Bildung, eine gute Beobachtungsgabe und hat sich auf seiner Wanderschaft einen reichen Schatz von Erfahrung gesammelt, den er durch sein Schriftchen und durch Vorlesungen anderen zu gute kommen liess. Seine bescheidene Einfachheit zeichnet ihn vorteilhaft aus vor manchen schmähsüchtigen Kritikern des späteren 16. Jahrhunderts. Sein Tadel ist immer und in allem mässig und eben dadurch schon seine Kritik glaubwürdiger als die Deklamationen und Selbstverherrlichungen der Vorkämpfer des monodischen Stiles.

Der Verfasser hat für die Schwächen seiner Zeit ein offenes Auge. Doch ist er weit entfernt, an seinen Zeitgenossen nur Schlechtes erkennen zu wollen. An mehreren Stellen seiner Schrift wiederholt er, dass es unter den Reihen des Klerus nicht an Sängern fehle, welche den Gesang in rechter Weise verständen.[1]) „Nur können und sollen sie, was sie bisher gut gesungen haben, ohne Mühe noch besser und würdiger singen.“ Er wendet sich auch an weniger geschulte oder weniger gebildete Geistliche des niederen Klerus, „welche dem Chore nicht geringere Dienste leisten, als oft höher gestellte“.

Die Fehler, welche sich nach Konrad von Zabern, in verschiedenen Chören eingebürgert hatten, beziehen sich meist auf Aussprache, Stimmbildung und Vortrag. Bei notenreichen Figuren schalteten manche Sänger im Aussprechen der

[1]) So fol. 3. Qui modus (gemeint ist s. Gesangsmethode) innumeris sacerdotibus etiam cantum competenter scientibus hucusque fuit incognitus — und (ecclesiastici viri) qui multo iam tempore in suis ecclesiis cantaverunt, quos praesuppono aliqualiter cantum scire, sive ex usu, sive qualitercunque.

Silben ein h ein, anstatt den Vokal ruhig und ohne Unterbrechung fortklingen zu lassen, ein heute noch stark verbreiteter Fehler, wobei der Ton stossweise hervorgebracht und fast jede Note mit neuem, stark aspiriertem Ansatze gesungen wird. So entstehen die unschönen Kyrie-he-he-he-he, domino-ho-ho-ho. In seiner derben Art vergleicht Konrad diese Manier mit den Zurufen, unter welchen Schlächter und Viehtreiber die Stiere zur Weide führen. (ad instar carnificum mutones ad pascua ducentium). Unser Gewährsmann bezeichnet eine solche Untugend mit Recht als „bäurisch“,[1]) wenn auch die nähere Rechtfertigung dieser Qualifikation ihm weniger geglückt sein dürfte. Er meint, da h ein Aspirationslaut, die asperitas (!) aber feinem, städtischen Wesen zuwider sei, werde das gerügte Verfahren füglich auch unstädtisch und bäurisch genannt.

Nachlässigkeiten in der deutlichen Aussprache gaben Anlass zu weiteren Ausstellungen. Ungebührlich sei es, „beim Singen die Vokale nicht mit ihrem eigenen Laute zu bilden. Das gesungene Wort wird dadurch verunstaltet und entstellt und bleibt dem Zuhörer völlig unverständlich. Kleriker lassen sich in dieser Hinsicht vieles zu Schulden kommen; sie singen ja, als hätten sie einen Brei im Munde. Einen Unterschied zwischen e und i, o und u giebt es bei ihnen nicht. Sie verwechseln ganze Silben, welche aus diesen Vokalen gebildet sind. So kann man Sänger sprechen hören: „Dominos vabiscum“ (statt: Dominus vobiscum); „aremus“ (statt: oremus).

„Aber jetzt wollen wir doch nicht pflügen gehen“, bemerkte ich dabei zu meinem Nachbarn, als ich dieses mit anhörte.[2]) Und in der That, von Frankfurt bis Mainz, und von da bis Trier habe ich solches sehr oft und besonders bei Scholaren angetroffen. Dadurch aber schaden sie ihrem Gesange ganz und gar, dass sie e und i zu wenig unterscheiden und schlecht aussprechen.“ Wie oft mag diese Untugend das Missfallen Meister Konrads erregt haben, und wie oft fände er heute noch Sänger und Chöre, bei deren Aussprache ihm sein kleines Zörnlein die Adern schwellen machte. Er meint, von einem so bäurischen Unwesen sollten doch endlich die Rektoren ihre Scholaren abbringen, sonst schleppten diese ihre schlechten An-

---

[1]) fol. 9r.

[2]) fol. 10.

gewohnheiten weiter bis ins Alter hinein. Aber — „dazu kommt noch, dass die Sänger einen Vokal, der auf mehrere Noten zu singen kommt, nicht rein beibehalten, sondern ihn häufig umbilden und seinen Laut verändern, was natürlich übel klingt.“ Auch bei diesem Vorwurf hat Konrad besonders „kirchliche Personen im Auge“.[1])

„Durch die Nase singen“ — eine weitere Rusticität. Denn die Nase gehört ja nicht zu den natürlichen Stimmbildungsorganen, und der Ton, der zum Teile durch die Nase entweicht, wird klanglos, matt und unschön.[2]) Unpassend ist es auch, „in hoher Tonlage den Gesang aus vollem Halse (voce arterea) mit starkem, urwüchsigem Geschrei ausschallen zu lassen“. Darin würde sich „ein allzugrosser Mangel an Diskretion“ verraten. „Da dies meist von Menschen mit tubaähnlicher, dicker Stimme geschieht, so verwirren sie dadurch den Gesang des ganzen Chores. Möchte man doch bisweilen glauben, einige Stiere aus den Stimmen der Sänger herauszuhören“. Konrad von Zabern war selbst Zeuge, „wie in einem ganz achtenswerten Kolleg die Kantoren mit Tubastimmen aus Leibeskräften die allerstärksten Töne in hoher Lage herauspressten, gerade als ob sie die Fenster über dem Chore einbrechen oder doch zum Zittern bringen wollten“.[3])

„Ut boves in pratis
Sic vos in choro boatis“ —

reimte da der entrüstete Meister von Zabern, um seinem Unmute wenigstens einigermassen Genüge zu verschaffen, und mit diesem Sprüchlein liebte er fortan in seinen Vorlesungen indiskrete Ausschreitungen der Sänger zu geisseln. „Das gewaltsame, heftige Ausstossen und Hervorpressen der Stimme“ erfährt daher strengen, aber gerechten Tadel von Konrad, dem das Schreien beim Gottesdienste eben ganz und gar nicht passt. „Oder sagt nicht der Prophet Michäas: „In lieblicher Anmut soll das Lobopfer gesungen werden.“[4])? Aber wie gross ist leider die Zahl derer, welche gegen das Prophetenwort fehlen,

---

[1]) fol. 10.
[2]) fol. 10r.
[3]) fol. 11r.
[4]) fol. 10r.

selbst unter Sängern, „welche sonst mehr als andere im Singen bewandert sind." Ihre Sippe ist bis heute nicht ausgestorben.[1])

Ein nicht minder böser Fehler, nämlich der schwerfällige, schleppende Vortrag muss auch bei manchen Chören üblich gewesen sein, wenigstens versäumt der Verfasser nicht, eindringlich vor ihm zu warnen. Es gehört sich nicht, so meint er, „schläfrig und leblos zu singen". Das thun alte und sterbensschwache Weiber. Man nehme ja sonst dem Gesange die ihm eigene Freudigkeit. Und die Folge davon? Man wird auf einen so ausdruckslosen Gesang auch wenig horchen, da er mehr einem Gewinsel als einer musikalischen Leistung gleicht. Gerade das Gegenteil verlangt der hl. Bernhard in seiner Erklärung zum hohen Liede: „In freudiger Ehrfurcht soll man sich um den Herrn zu seinem Lobe versammeln, nicht aber träge und schläfrig, nicht zögernd und nicht zu sehr auf Schonung seiner Stimme bedacht. Vielmehr soll man mit männlich frischer Kraft, Gesinnung und Stimme, wie sichs gebührt, des hl. Geistes Lieder singen. So dieser Heilige. Sehen wir also, mit welcher Lebendigkeit, mit wieviel Empfindung und Anmut wir singen sollen, um nicht ins andere Extrem zu fallen, damit nicht die einen mit dröhnender Stimme sich hervorthun, während die anderen sich kaum vernehmen lassen."

Auch hier gelte das Sprüchwort:

„zu lützel und zuviel
verdirbt all spil." [2])

---

[1]) Hier wie fast in all seinen Ausführungen könnten Meister Konrads Beobachtungen entsprechende Klagen und Vorschriften der Partikularsynoden zur Bestätigung an die Seite gestellt werden. Die Synode von Salzburg beschreibt z. B. die Kraftleistungen einzelner Sänger in folgender Weise: qui inconcinnos clamores edendo, agresti et incondita vociferatione et ad feritatem barbaricam composito sono rigidas voces extorquentes, audientium non raro animos, quos mulcere debuerant, exasperando magis ac obstrependo conturbent. Si qui ergo in Choro vel dissonantum vocum confuso strepitu verba discerpere, lacerare et obruere, vel clamoris strepitu incusso quodam audientibus horrore, aures et animos percellere atque turbare fuerint deprehensi, eos Cantor summus corrigere atque asperiores voces mediocritate quadam leniri, quantum eius fieri potest curet. Neque id admodum difficile fuerit: quandoquidem multi eiuscemodi stentoreas voces de industria et pene repugnante natura sibi comparare soleant. Dies eine Beispiel genüge anstatt weiterer Belege. Die Stelle bei Hartzheim, Conc. Germ. VII. S. 276.

[2]) fol. 12 r.

Für eine schöne und würdige Wirkung des Chorgesanges ist es eine wichtige Sache, die Stimmen gegenseitig auszugleichen, die Stärke nicht durch Schreien eines Teiles, sondern durch gleichmässiges Zusammengehen aller Sänger zu erreichen. Nur so lässt sich eine eigentliche und richtige Chorwirkung erzielen.

Nil novi — es gab auch damals einzelne, und sie werden in keinem Chore ohne Nachfolger sein, welche aus Unfähigkeit, aus schlechter Angewöhnung oder Mangel an Aufmerksamkeit und gutem Willen den gemeinsamen Ton des Chores nicht hielten, das Kreuz für Sänger und Zuhörer. Diese Unsitte „ist um so tadelnswerter, je auffälliger die Abweichung ist. Sie schadet dem Choralgesange nicht wenig. Denn was alle übrigen gut machen, wird durch einen Misston eines ungeschickten Sängers verdorben. Wer diesen bedeutenden Fehler hat, sollte lieber ganz schweigen als mitsingen, bis er sich gründlich gebessert hat.“ Er wäre ja dem Chore nur zur drückenden Last und zöge die anderen von der reinen und normalen Tonhöhe herab.

Die Pausen gaben gleichfalls zu manchen Ungehörigkeiten Anlass. „Unzählige Sänger haben sich gewöhnt, kleine Ruhepausen an tausend Stellen einzuschalten, wo keinerlei Verzögerung oder Pause statthaben soll. Manche aus ihnen erlauben sich sogar nach jedem Worte abzusestzen.“ [1])

Hier und dort zeigten sich Verstösse gegen den richtigen rhythmischen Vortrag des Chorals. „In vielen Kollegiatkirchen trifft man Sänger, die ohne rhythmisches Gefühl (sine numero) die eine Note etwas länger aushalten als die übrigen und andere wieder um vieles kürzer singen. Hierin besteht einer der gewöhnlichsten Missbräuche unter dem grösseren Teile des Klerus. Die höheren Noten zumal ziehen sie unmässig in die Länge, und die unmittelbar folgenden werden dann über Gebühr gekürzt. Das kann man deutlich beim festtäglichen Credo (patrem omnipotentem) erkennen. Und doch sollte man einsehen,

---

[1]) Cavendum est ne pausae fiant, ubi non sunt faciendae, quia et hoc contra mensuram esset, quae uniformiter continuanda est usque ad apta verarum pausarum loca. Contra quod etiam innumerabiles personae ecclesiasticae agunt morulas ad modum pausarum facientes in mille locis cantus, ubi nulla est pausa vel tardatio facienda, imo nonunquam quasi post quamlibet dictionem decantatam id faciunt.

dass gerade bei höher stehenden Noten nicht nur häufiger, sondern (in jedem einzelnen Falle) auch jeweils in mehrfacher Weise gesündigt wird. Denn wenn jemand eine höhere Note länger als die folgenden anhält, fehlt er einmal, weil er hinter seinen Mitsängern zurückbleibt und so die Einheit verliert. Und indem er folglich die höheren Noten mehr als die nachstehenden dehnt, — was eine ganz gewöhnliche unter zahllosen Geistlichen verbreitete Unsitte ist, — begeht er den weiteren Fehler, dass er das Zeitmass merklich durchbricht; und wenn er diese Note gar noch mit starker Stimme singt, was auch in unzähligen Fällen vom grösseren Teile des Klerus zu geschehen pflegt, tritt ein weiterer Verstoss hinzu, da die hohen Töne mit feiner, nicht aber mit voller und schallender Bruststimme zu singen sind." [1])

Manche Sänger gefielen sich im Discantieren oder auch in koloraturähnlichen Ausschmückungen der Melodie. Die Mahnung Konrads, „die Noten nicht in mehrere aufzulösen, noch von der Melodie in die Oberquint oder Unterquart oder irgend eine andere Konsonanz abzuschweifen und Sprünge zu machen oder in der Art des Discantus herumzuvagieren," ist, wie in einem so aufs praktische gerichteten Werke nicht anders zu vermuten, wohl aus thatsächlichen Erfahrungen und dem Wunsche, thatsächliche Übelstände zu entfernen, hervorgegangen. Die Ordnung im Chore, das gemeinsame Zusammensingen mussten nach des Verfassers zutreffender Bemerkung durch solche Unarten empfindlich gestört werden. [2])

---

[1]) fol. 5.

In plerisque collegiatis ecclesiis plures personae sine numero sepe agunt unam notam plus ceteris protrahentes, et aliam vel alias nimium plus multo reliquis breviantes. Et illa est una de communissimis abusionibus maioris partis cleri in cantando. Quinimo precipue omnes altiores notas cantus frequentissime nimium trahunt in longum et mox sequentes nimis breviant.

[2]) fol. 7 b.

Nullus illas (notas) in plures frangat vel ab eis quomodolibet recedat in quintam supra vel quartam infra, aut in aliam concordantiam saliendo vel ad modum discantus divagando et ab eis declinando. Das Diskantieren war selbst in Landkirchen üblich. Des vielen und störenden Unfuges wegen verbot das Konzil von Gent 1571 diesen Gebrauch und befahl, sich an den einfachen Choral zu halten. Hartzheim, Conc. Germ. VII. S. 684. Von einem falsus contrapunctus der Mailänder Kirchen berichtet Gafori. Der Kantor sang bei den Offizien der Toten und Märtyrer die Choralmelodie mit stärker hervortretender Stimme, während ihn die übrigen Sänger in Sekunden oder Quarten

Die äussere Haltung der Sänger liess wohl auch bei manchen Chören das eine oder andere zu wünschen übrig. Es fehlte teilweise am Ernste, an der für einen Chorgesang unerlässlichen Aufmerksamkeit.[1]) Das Benehmen der Sänger war nicht immer und überall tadellos.[2]) Störung veranlasste bisweilen der Mangel an Einverständnis zwischen Chor und Altar. Es kam vor — übrigens an und für sich eine nichtssagende Sache, dass der funktionierende Priester die Intonation nicht aus derselben Messe sang, welche der Cantor mit seinem Chore ausführten.[3]) Bedenklicher war es, wenn weltliche, manchmal sogar anstössige Melodien den liturgischen Texten angepasst und während des Gottesdienstes gesungen wurden.[4])

Das sind die Schattenseiten, welche uns in dem von Konrad entworfenen Zeitbilde des liturgischen Chorlebens an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert entgegentreten. Die Eindrücke, welche sich der Verfasser in seiner fachmännischen Praxis sammelte, sind keineswegs so erschreckend, als man vielfach zu hoffen oder zu fürchten gewohnt ist. Nicht alles stand in Blüte und manche ärgerliche Unordnung hatte Platz gegriffen, doch darf man den Bericht Konrads sowenig als die Nachrichten von anderer Seite dahin deuten, dass die gerügten Fehler alle ohne Ausnahme und überall herrschend gewesen. Der Zweck der Abhandlung de modo bene cantandi verlangte, dass die Regel erklärt und ihre Anwendung empfohlen wurde, indem man die Nichtbefolgung derselben in den schwärzesten Farben vor Augen führte. Der Verfasser selbst schränkt mehrere der von ihm erwähnten Missbräuche auf gewisse Gegenden, einzelne Kirchen und bestimmte Sänger-Klassen ein. Andere Mängel sind von solcher Beschaffenheit und Natur, dass sie nur durch die gewissenhafteste, unermüdliche Aufmerksamkeit und Anstrengung in einem Chore fernzuhalten sind. Für die Ge-

---

begleiteten. In der That ein „cantus lugubris". Die Stelle bei Dr. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig, Hesse 1898, S. 339.

[1]) fol. 5 b.

Unum valde necessario requiritur scl. diligens mutua advertentia, quae heu in multis ecclesiis hucusque fuit nimis inconsueta.

[2]) fol. 13.

[3]) fol. 12.

[4]) fol. 8.

schichte der Choralreform am wichtigsten ist die Beobachtung, dass in weiten Kreisen die höhere Note mit längerem Zeitwert gesungen wurde, und dass dieses Verfahren entschiedenen Widerspruch erfuhr.

Ähnlich lautende Klagen finden wir bei anderen Schriftstellern dieses Jahrhunderts. Durch alle Lande ging die Kunde von den Nationaltugenden der Sänger: Das Jauchzen der Engländer war nicht weniger „berühmt" als der feine Gesang der Franzosen, das Jammern der Spanier, das Meckern und Bellen der Italiener, das Heulen der Deutschen.[1]) Und der vielgereiste Vogelsang (Ornithoparch) erhebt in seinem oben erwähnten Mikrologus gegen die Magistrate den galligen Vorwurf, dass sie „die Sänger nicht mit Rücksicht auf Erfahrenheit in der Kunst, sondern nach ihren ungehobelten Stimmen aussuchten und ihnen die Leitung der Zeremonien und jungen Sänger übertrügen, als ob sie glaubten, Gott mit Heulen und Brüllen versöhnen zu können." Den einzelnen Sängern gilt die Mahnung, „doch vor allem darauf Bedacht zu nehmen, dass im Gesange das Gleichmass eingehalten werde. Möchten hierin die Ostfranken, meine Landsleute, ihre Fehler ablegen und im Chorale nicht, wie es ihnen bisher zur Gewohnheit geworden, die Noten bald dehnen, bald kürzen. Die hohe Kirche zu Würzburg, in der musterhaft gesungen wird, könnte ihnen hierin ein Vorbild sein. Ihr nachzuahmen stände auch den Pragern wohl an, denn auch sie dehnen und kürzen die Noten über Gebühr." [2])

Ein hoher Ton — ein langer Ton, ein altes Missverständnis, gegen das schon der Magister von Zabern seine Stimme erhob und das auch Erasmus von Rotterdam mit der Bemerkung verurteilte, dass ein Zitherspieler auf seinem Instrumente oft genug gerade den tieferen Ton dehne und den höheren nur kurz erklingen lasse. Unbegreiflich ist ihm, wie seine Zeitgenossen so wenig kunstverständig sind, „dass sie alle höheren Töne anhalten, die tieferen aber schneller singen", weiss ja ein jeder Esel, dass ein hoher Ton nicht notwendig länger gehalten

---

[1]) Ornithoparch, Microlog. cap.: de vario canentium ritu; Peter Aron, Lucidar., lib. IV. Ähnlich Tinctoris, Gafori, H. Finck u. a. Den Gesang der Franzosen und Belgier rühmt auch Coclicus in seinem Compendium musices. 1552, cap. 62: De elegantia et ornatu aut pronuntiatione in canendo.

[2]) Microlog. cap. de decem mandatis omni canenti necessariis.

werden muss, denn wenn ein Esel schreit oder ein Kuckuck ruft, ist der obere Ton immer kürzer als der tiefere.[1])

Schlimmeren Eindruck machen die Klagen, die Ornithoparch über die Feier des Totenoffizium (vigiliae defunctorum) vernehmen lässt. Er berichtet als Augen- und Ohrenzeuge. Das Durcheinander, unmässige Eilen und die Nachlässigkeit sei dabei so gross, „dass man weder Stimme von Stimme, noch Silbe von Silbe, ja bisweilen nicht einmal während eines ganzen Psalmes die Verse unter sich von einander habe unterscheiden können.“ „Bei solchem Heulen, Lärmen und Gebrumme war natürlich für Andacht, Ausdruck der Worte, deutliches Artikulieren der Silben keine Zeit mehr.“ Solchem Gesange fehle jedwedes Gesetz und Mass.[2])

Ornithoparch liebt in seinem bitteren Sarkasmus starke Ausdrücke. Indes müssen solchen Berichten erhebliche Störungen in der Chorordnung thatsächlich Grund und Stoff geboten haben.

Wie unberechtigt es jedoch wäre, dem 16. Jahrhundert Verständnis und thatkräftiges Interesse für den Choral abzusprechen, zeigen gerade Männer wie Konrad von Zabern und Ornithoparch. Wenn Missbräuche durch die Schwäche und Gleichgültigkeit Einzelner aufkamen, so fehlte es nicht an solchen, welche auf sie aufmerksam machten und mit Einsicht und Eifer sie zu heben suchten. Die Strenge, mit welcher die erkannten Schäden getadelt wurden, weist auf eine hohe Auffassung von der Heiligkeit und der Bedeutung des liturgischen Chordienstes hin.

Konrad von Zabern täuschte sich nicht. Er sah die Übel, ihre Wurzel, ihre Folgen, aber er liess sich nicht entmutigen. Die Notwendigkeit einer kirchenmusikalischen Reform stand bei ihm fest; mit Wort und Schrift half er dieselbe durchzuführen. Der Weg, den er dabei einschlug, war derselbe, welchen die Partikularsynoden vor und nach dem Tridentinum betraten: er suchte auf die Gesangchöre und die ausübenden

---

[1]) l. c. S. 116. Unde igitur nos sumus usque adeo ἄμουσοι, ut omnes acutas syllabas sonemus productiore mora, graves omnes corripiamus? Vel ab asinis licebat hoc discrimen discere, qui rudentes corripiunt acutam vocem, imam producunt.

[2]) l. c. Nr. 4. Nach Ornithoparch der Bericht im Bellum musicale des Claud. Seb. Metensis, Argentorat. 1563.

Sänger einzuwirken. Hier lag ein hauptsächlicher Grund des Übels, hier einzugreifen war dringendes und wie ihm schien, das einzige Bedürfnis. Die Idee einer Choralreform war nicht weiter gediehen, selbst nicht bei einem Manne, welcher durch langjährige Praxis mit dem Stand der Sache und der Aufgabe seiner Kunst vertraut geworden war.

Interessant ist es, die Regeln kennen zu lernen, welche nach dem genannten Verfasser in einem gut geschulten Chore zu beobachten sind. Er giebt sechs kurze Anweisungen. Man singe

1. in Eintracht (concorditer);
2. gleichmässig, in gleichem Zeitwerte (mensuraliter);
3. auf mittlerer Tonhöhe (mediocriter);
4. nach dem Festcharakter des Offizium mit grösserer oder geringerer Feierlichkeit (differentialiter);
5. mit Andacht (devotionaliter);
6. mit Verständnis und Bildung (satis urbaniter).

„Das erste ist, dass man einträchtig singe, so dass alle Stimmen im selben Augenblick gleichmässig und gemeinsam voranschreiten und keiner mit seinem Gesange irgendwie den anderen zuvorkomme oder hinter ihnen nachziehe.“ Beispiele eines einmütigen Gesanges sind die Engel und die drei Jünglinge im Feuerofen, von denen geschrieben steht, dass sie wie aus einem Munde ihre Loblieder Gott darbrachten. „Um aber mit Leichtigkeit selbst bei einer beträchtlichen Zahl von Personen und ungünstiger Verteilung derselben auf einen weit ausgedehnten Chorraum dahin zu kommen, bedarf es nur des einen, nämlich gegenseitigen Aufmerkens. Leider hat es hierin in vielen Kirchen gefehlt. Und doch kann ohne diese Aufmerksamkeit ein zahlreicher Chor nicht einmal auf kurze Zeit in Ordnung bleiben.“ Ein guter Wille seitens der Sänger ist allerdings eine unerlässliche Voraussetzung. Allein die Heiligkeit ihres Amtes, das opus Dei, dem nach des heiligen Bernhard Ausspruch nichts vorzuziehen ist[1]), verpflichtet sie zu dieser Anstrengung, wie die Würde ihres Standes und der ihnen hieraus erfliessende zeitliche Lohn. Auf beiden Chorseiten bestelle man Chorführer. „Wie sollte da bei gutgewillten Menschen noch von Schwierigkeit die Rede sein. Hat doch

[1]) eigentlich Reg. S. Benedicti, cap. 43.

jeder zwei Ohren um auf die anderen zu hören. Die soll er nur fleissig gebrauchen, damit das genannte opus Dei fehlerlos und würdig gefeiert und in ihm des allmächtigen Gottes Ehre und Herrlichkeit zu der Sänger und Zuhörer Nutzen und Heil gewahrt werde."

„Man halte beim Singen das Zeitmass ein[1]) — dies die zweite Regel. Sie will, dass man beim Singen der einen Note nicht mehr oder weniger Zeit einräume als der anderen, in welchem Tempo auch gesungen werde, ob langsamer oder bewegter, je nach Erfordernis der Zeit, wie in der vierten Regel unten noch gesagt werden soll. Mass kommt aber von messen. Der Gesang wird dann das richtige Mass erhalten und recht bemessen sein, wenn die eine Note nicht mehr als die andere verlängert oder verkürzt wird. Dies beobachten alle, die Weltgeistlichen wie die Ordensleute, welche ihres Gesanges wegen in gutem Rufe stehen.

Man hüte sich davor, Pausen anzubringen, wo solche nicht am Platze sind, denn auch dieses ist gegen die Gleichmässigkeit, welche man unverändert beibehalten soll bis zu einer richtigen und geeigneten Ruhestelle.

Das rechte Mass im Gesange verlangt auch, dass die eine Chorseite sich der anderen im Tempo anpasse. Unschicklich wäre es, wenn die eine Hälfte mehr eilen wollte als die andere, oder wenn sie langsamer sich bewegte; dies gilt von Gesängen, welche wechselweise gesungen werden, also von den Strophen der Hymnen und Sequenzen; vom Gloria (et in terra) u. a. und insbesondere, wenn dabei die Orgel nicht mitspielt."

Die dritte Anweisung betrifft die Wahl der Tonhöhe. „Man darf eben weder zu hoch, noch zu tief singen. Die mittlere Tonlage ist einem zahlreichen Personal weniger beschwerlich. Immer aber finden sich unter einer grösseren Schar von Sängern einige, welche nur mit Mühe sehr hoch oder tief zu singen vermögen. Ihrer Mithülfe ginge der Chor also verlustig." Der Vorsänger hat demnach beim Anstimmen darauf zu achten, dass er eine allen möglichst bequeme Lage

---

[1]) mensuraliter cantare. Die Fortsetzung gestattet das mensuraliter nicht als „taktmässig" zu verstehen, wie Dr. Goldschmidt in „Die italien. Gesangsmethode des XVII. Jahrh." S. 28 (Anmerk.) glaubt; noch als gleichbedeutend wie „mit Beachtung von Längen und Kürzen", wie Dr. Haberl: Mus. s. 1891 S. 97 (Anmerk.) übersetzt.

finde, und zwar besonders in den cantus perfecti, deren Melodie den Umfang einer Oktav durchläuft oder manchmal sogar überschreitet."

Die vierte Regel ist begründet durch den Rang- und Charakterunterschied der kirchlichen Feste. „Der Gesang soll sich nach dem Bedürfnisse der Zeit und dem Wechsel der Offizien richten. An hohen Festtagen soll man sehr getragen (langsam) singen. An Sonntagen und gewöhnlicheren Festen hingegen geziemt sich eine mässige Bewegung im Vortrage, welche an Werktagen noch lebhafter sein muss." Schon das Konzil von Basel hat einen solchen Unterschied für die Feier des Offizium angeordnet. Da Kleriker und Laien an den verschiedenen Tagen durch ihre Beschäftigung in sehr ungleichem Grade in Anspruch genommen werden, so ist in der Gottesdienstordnung billigerweise darauf Rücksicht zu nehmen. Den Unterschied im Tempo möge der Kantor schon beim Anstimmen erkennen lassen, damit nicht ein Tempowechsel nötig werde.

Dem verschiedenen Charakter der Feste entspricht es, „an Feiertagen etwas höher zu singen, um die höhere Freude auszudrücken. Für den Werktag hingegen passt eine vernünftige Mittellage. Sodann ist hier auch zu erwägen, dass an Festtagen das hohe Choroffizium mit mehr Glanz gehalten werden muss, als das private. Das Totenoffizium singe man immer etwas tiefer und mässige die Freude in Ausdruck und Vortrag."

„Fünftens: singe man mit Andacht. Dazu ist erfordert, dass jeder Sänger sich an die Version der Noten halte, welche von unseren frommen Vorfahren überliefert sind, und dass keiner dieselben in mehrere Noten auflöse, oder sonst irgendwie von ihnen abgehe." „Solcherlei Abschweifungen von der frommen Melodie unserer heiligen Väter sind der Andacht der Zuhörer mehr schädlich als förderlich und verraten beim Sänger eher Leichtfertigkeit als Sammlung."

„Was aber noch schlimmer ist: solche Sänger sind dem Chor zu nicht geringem Nachteile, indem sie Anlass zu Verwirrung oder zu Fehlern werden."

Die Beobachtung der Ceremonien gehört ebenfalls zu einem würdevollen Gesang. Die Andacht müsste auch Einbusse erfahren, wenn weltliche Lieder mit liturgischem Texte während des Gottesdienstes gesungen würden. Die Prälaten sollten gegen

diesen Missbrauch mit der ganzen Macht ihrer Jurisdiktion einschreiten.

Sechstens verlangt Konrad von Zabern, dass man mit genügender Bildung und entsprechendem Anstande singe. Dem Sänger steht keineswegs ein bäurisches, sondern nur ein feines, gebildetes Wesen an. Sich selbst unermüdlich beobachten ist das einzige Mittel, um schlechte Gewohnheiten in dieser Hinsicht abzulegen.

Die einzelnen Verstösse gegen die „Urbanität" und Schicklichkeit wurden oben schon aufgeführt.

Damit schliesst der eigentliche Traktat über den Chorgesang. Über die Psalmodie und das Lesen (Rezitieren) im Chore giebt der Verfasser zu Anfang und Schluss des Buches eine kurze, aber interessante Anweisung, die hier nicht übergangen werden darf.

„In der Psalmodie sollen folgende Regeln fleissig beobachtet werden:

Man fange den folgenden Vers nie vor Beschluss des früheren an.
Man unterlasse nie eine entsprechende Pause in der Versmitte zu machen.
Bei der Aussprache achte man mehr auf die Silben als auf das Wort.
In der Mitte oder am Schluss vermeide man es durchaus, den letzten Ton hinauszuziehen.
Alle sollen dasselbe Mass der Bewegung gemeinsam einhalten.
Nur die erste Silbe soll etwas gedehnt werden.
Man psalliere weder zu langsam, noch zu rasch.
Den Unterschied der Festzeit bringe man dabei wohl zum Ausdrucke.
Man sehe darauf, dass die Chorseiten sich gegenseitig gut entsprechen.
Alle sollen vor einem merklichen Sinken im Tone auf der Hut sein,
Damit es nie not thue, auf einem höheren Tone wieder einzusetzen.
Das Intonieren geschehe sorgfältig und recht."

„Zum richtigen Lesen gehören folgende Stücke:
Man halte, abgesehen von den Interpunktionsstellen (Pausen), immerfort den gleichen Ton fest.

Man atme an passender Stelle, auch wo keine Pausen sind, aber in gehöriger Weise.

Die Worte lese man vollständig, deutlich und klar, syllabisch und meide dabei jede Überstürzung.

Bei den Pausen und am Schluss ziehe man den letzten Ton nicht hinaus.

Man hüte sich vor ungehörigem Steigen oder Fallen mit der Stimme und bleibe auf der richtigen Tonhöhe.

Das alles geschehe mit frischer Stimme, nicht aber schreiend.

Man lese weder zu schleppend, noch zu geschwind.

Man achte darauf, das Tempo (Mass) weder bei den Pausen noch ausser denselben zu verlieren.

Die Schlüsse dürfen nicht mit verstärkter Stimme oder mit einer gewissen Heftigkeit gemacht werden.

Diese neun Regeln können, wenn sie gewissenhaft beobachtet werden, zahllose Störungen im Chore verhüten."

Diese Anleitung schliesst (wie jene über das Psallieren und die Einleitung zum eigentlichen Traktate) mit der Aufforderung, die öffentlichen Vorlesungen über Musik beim Verfasser zu hören, falls grössere Klarheit und Ausführlichkeit über die berührten Fragen gewünscht werde.

Wenige Autoren haben so eingehend diesen Gegenstand behandelt wie Konrad von Zabern in seinem opusculum rarissimum. Bei wenigen auch finden wir so klare, unzweideutige Nachrichten über den Stand von Theorie und Praxis des Choralgesanges. Man beachte besonders die Entschiedenheit, mit welcher er den gleichmässigen Rhythmus, d. h. die Einhaltung des Gleichwertes der Choralnoten verlangt. Chöre, welche ihres Gesanges wegen in gutem Rufe standen, befolgten diese Art und Weise. Überall zeigt sich der Verfasser als ein Mann von Verständnis und einsichtsvollem, gebildetem künstlerischem Urteil und Geschmack. So ist die Schrift ein neues ehrendes Zeugnis dafür, dass in der Zeit ihrer Entstehung Lust und Liebe zum cantus planus nicht erstorben waren, und dass es nicht an solchen fehlte, die rastlos dahinarbeiteten, den Gesang allen Anforderungen der Kunst und seiner Bestimmung im Tempel Gottes entsprechend auszubilden.

Durch die weitverbreiteten Regulae musicae planae des venerabilis fr. Bonaventura von Brescia erhielten sich auch die Regeln, welche die mittelalterliche Theorie für den Vortrag der

verschiedenen Gesangsarten gab. Darnach sollten die Antiphonen zart, die Introiten kräftig, das Alleluja weich, Tractus und Graduale langsam, mit Einhaltung der Mora und Pausen (morigerata et pausata), die Offertorien endlich in mässiger Bewegung gesungen werden.[1])

Es ist interessant zu sehen, wie in diesen Anweisungen technische Begriffe und Kenntnisse zur Bildung der Stimme und zu einem ausdrucksvollen Vortrag schon lange vor Caccinis Nuove musiche (1602) sich finden. Man wusste eben auch im Mittelalter den Wert einer geschulten Stimme zu schätzen und den vollen, weichen, biegsamen Ton von einem schreienden, gepressten, rauhen oder scharfen Tone zu unterscheiden. Die Bemerkungen Aurelians von Réomé über diesen Punkt sind in zahlreichen Traktaten und Kopien weiterverbreitet worden. Von späteren selbständigeren Autoren sei nur an Hieronymus von Mähren erinnert. Er kennt schon mehrere Zierformen und die Unterscheidung der Stimmregister. Am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts schrieb Gafori in seiner Practica musicae utriusque ein Kapitel „über die Art, wie sich ein Sänger beim Gesange zu benehmen hat". Er warnt „vor ungewöhnlichem und unanständigem Aufsperren des Mundes". Tremulierende oder kreischende Stimmen duldet er nicht. Der Sänger befleisse sich einer passenden Haltung, meide alles Lachen und Schwätzen und versage sich jede unnötige Bewegung des Kopfes, der Hände u. s. w.[2])

Ähnlich lauten die Bemerkungen in einem dem 16. Jahrhundert angehörigen Traktate der Marciana in Venedig.[3]) „Man singe nicht, wie es manche thun, mit verdrehtem oder allzu weit geöffnetem Munde und hüte sich, den Kopf immerfort hin- und herzubewegen oder andere unpassende Gesten zu machen, damit, wer solches sieht, nicht zum Lachen gereizt werde. Das Benehmen der Sänger sei in allem ruhig und ehrbar. Wer eine weniger vollkommene und nicht besonders taugliche Stimme besitzt, gebe sich alle Mühe, eine schöne und gute Gesangsweise zu erlernen. Die natürlichen Fehler einer Stimme können ja zum guten Teil durch Singübungen verbessert werden.

---

[1]) cap. 42. De modo cantandi secundum Guidonem.

[2]) lib. 3 cap. 15.

[3]) L. VIII. LXIV. Incipit brevis collatio artis mus. per R. D. B. de Francia. Bei Valentinelli Catal. d. Bibl. Marc.: Tom. V. class. 20 cod. 10.

Wer sich mit irgend welchem Vorwande entschuldigen will und etwa behaupten möchte, dass er das Singen nicht erlernen könne, der ist ein Lügner, und nicht würdig unter die Diener der Kirche zu gehören, es sei denn, dass die Stimme ihm gänzlich gebricht.

Man bilde den Ton nicht mit weit geöffnetem Munde, wie es Art der brüllenden Tiere ist, sondern mit halbgeschlossenem Munde."

Der letzte Satz könnte leicht missverstanden werden. Der Verfasser will keineswegs dem Sänger eine Tonbildung mit geschlossenen Zähnen anraten, sondern einzig einen unförmlichen, ungebildeten Tonschwall mit aufgerissenem Munde verwehren. Er wünscht den Ton in mässiger Stärke, nicht aber in voller, ursprünglicher, roher Naturkraft. In diesem Sinne schliesst er sich den älteren Choraltheoretikern an und wendet sich gegen die im 16. Jahrhundert an verschiedenen Orten bestehende Unsitte, in der Kirche immer voce piena zu singen.

Der oben erwähnte Veroneser Stefano Rossetti will, dass die Knaben von ihrem ersten Gesangsunterrichte an daran gewöhnt werden, die Silbe oder den Vokal nur einmal auszusprechen, wenn derselbe auf mehrere Noten fällt, nicht aber ihn Note für Note neu anzusetzen, wie dies öfters beim Benedicamus Domino zu hören sei.[1]) Der Vokal soll bis zum Eintritt der neuen Silbe rein und unverfälscht beibehalten bleiben. Der Konsonant darf nicht gesungen werden. Falsch und unschön wäre es bei dem Worte Domino immer Don, on, on, on zu singen. Unmittelbar vor der letzten Silbe eines Wortes darf man nicht Atem schöpfen, es sei denn, dass mehrere Noten über einer einzigen Silbe stehen.

In diesem Falle kann man, wenn die Notwendigkeit dazu drängt, nach einer der Vordersilben Atem holen. Besteht das Wort aus zwei Silben, so hüte man sich wohl, eine Pause zwischen beiden einzuschalten.

Die Knaben sollen leicht atmen lernen, dabei haben sie jede Anstrengung zu meiden. Das Ausströmen des Atems muss wie das Einschöpfen mit Mässigung geschehen. Die eingesogene Luft darf nicht hastig (rasch, stossweise) verbraucht

---

[1]) Vgl. oben Vicentino S. 131.

werden.[1]) Mühelos singt, wer seinen Atem in Gewalt hat und zur rechten Zeit pausiert. Unter einer Ligatur darf man nicht Atem schöpfen.

Bei den jungen Sängern dulde man nie, dass sie beim Singen den Mund zu weit aufreissen. Mit gähnendem Rachen werden sie nie behende sprechen. Man öffne den Mund soweit, dass der Goldfinger zwischen den Zähnen Platz findet. Dies genügt für einen guten Ton.

Der Einsatz geschehe immer mit dem richtigen Tone, leicht und sanft; also mit mässiger Stimme. Der Ton aber muss voll und ganz intoniert werden. Die erste Note ist etwas zu dehnen. Die Worte soll man den Noten gut anpassen. Kommt eine Ligatur oder Neume vor, möge der Atem leicht dem Munde entströmen (anhelitus feriat palatum plane).

Am Schluss des Gesangstückes hat man eine Dehnung anzubringen, die Endnote soll also etwas ausgehalten werden. Ebenso die vorletzte. Wenn aber mehrere Noten (eine Ligatur oder Neume) auf die Endsilbe fallen, beginnt die Dehnung auf einem höheren oder tieferen Tone der vorletzten Silbe (morentur in littera altiori vel inferiori: quae penultimae erunt), um den Abschluss einzuleiten.[2])

Mit klaffendem Munde zu singen und den Gesang mit Bewegungen des Körpers zu begleiten, tadelt mit Rossetti[3]) auch Ornithoparch.[4]) Wie Konrad von Zabern verlangt er, dass Rangunterschied und Charakter der Feste auf den Gesang merklich einwirken. Mit scharfer Zunge ergiesst er seinen Spott über Sänger, welche mit „eselhaftem" Geschrei zu hoch intonieren oder im Verlaufe die Tonhöhe hinauftreiben.

Die Umbildung und Verwischung der Vokale verrät ihm Mangel an Bildung. Die weite Verbreitung dieser Unsitte macht die Sache nicht besser. Die Franken zumal sollen sich hüten **u** für **o**, **nuster** für **noster** zu sagen. Die Religiosen verdienen gleichfalls Tadel, wenn sie **a**remus statt **o**remus singen.[5]) Die Rheinländer von Speier bis Mainz verdrehen **i**

---

[1]) Über das Atmen vgl. Erasmus. l. c. S. 177.

[2]) Libellus de rudim. mus. fol. 11—12.

[3]) l. c. fol. 34 r.

[4]) Microl. De decem mandat. omni cantanti necess. Nr. 9, 7, 8, 6.

[5]) Ornithoparchus nennt sie spöttisch: Religiosi campestres; eine Anspielung auf das arare (pflügen).

zu **ei**. Die Westphalen schieben nach jedem **a** ein **e** ein. Sie sprechen **aëbs te**, statt **abs te**. Die Sachsen und das gesamte Schwabenvolk nehmen **e** für **ei**, **Deius** für **Deus**. Die Niederdeutschen lassen ausnahmslos ein **e** mit dem **u** erklingen. Derartige Untugenden sind in der lateinischen Sprache verabscheuenswert.

Sie waren indes keine spezifisch deutsche Nationalschwäche. Rossetti sah sich zu ähnlichem Tadel veranlasst.[1]) Ebenso 1562 der schon genannte Aigunio von Brescia. 1558 spricht Zarlino in seinen Istitutioni harmoniche[2]) mit scharfen Worten von dem vielen Sängern anhaftenden Fehler, die Vokale zu vertauschen, **a**, **e**, **i** statt **o** oder **u** zu sprechen. In Kirche und Haus sei dieses Unwesen zu hören. Ebendaselbst beklagt der gelehrte Verfasser die Intervallfälschungen, das ungezähmte Schreien, die unruhige Haltung der Sänger. Von ähnlichen Missbräuchen berichtet Vicentino[3]) (1555). Die Frati zeigten nach ihm grosse Vorliebe für einzelne Vokale, welche der Entfesselung ihrer Stimmkräfte besser Vorschub leisteten. Auch Zacconi[4]) hielt 1596 in seiner Prattica di Musica die Mahnung für angebracht, beim Gesange auf reine Aussprache zu sehen und die Silben nicht so undeutlich wiederzugeben, dass der Sinn oft zweideutig oder ein ganz anderer werde (z. B. **res** für **rex**). An gleicher Stelle tadelt er ungeschickte Wiederholungen der Vokale (z. B. Do-dominus, a-anima, amoore). In der Aussprache begingen Gelehrte und Ungelehrte aller Länder Fehler. Ausführlich spricht hierüber Erasmus in seinem oben erwähnten Dialoge: De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione.[5])

---

[1]) Lib. de rud. mus. fol. 42 tadelt er die Aussprache wie Dominus vobiscom; bo-no-ne statt bone; de-co-no-ora statt decora.

[2]) lib. III, cap. 45.

[3]) L'antic. mus. lib. 4 cap. 29 S. 86 per far maggiore intonatione alcuni pigliano un altra vocale ed in cambio della vocale i pigliano la lettera o overo la u, come fanno alcuni frati, che nel choro cantando i canti fermi, accio che la voce sia piu intonante, apreno assai la bocca, perche l'accento della lettera a e della vocale o è molto commoda alla bocca aperta per far piu grand intonatione, et sempre sopra ogn' altra sorte de vocali pronuntiano le due vocali a et o.

[4]) cap. 64 fol. 57. Si guardi nel pronuntiar delle parole di pronuntiarle chiare, intelligibile ed bene ed di non dir mai una cosa per un altra, essendo cose piu tosto da farsi schernire ed ridere.

[5]) S. 142 ff.

Seine Angaben füllen ein ganzes Sündenregister. Beim Singen mussten sich diese Fehler doppelt geltend machen.

Was in den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts in den Gesangschulen gelehrt und erstrebt wurde, zeigen ungefähr die oben erwähnten Erotemata (1574) des Prätorius. Das fünfte Kapitel daselbst handelt „Von der Aussprache und Feinheit im Gesange".[1]) Die Anleitung des Prätorius ist zunächst für den Unterricht der Knaben bestimmt.

Diese sollen

1. passende Solmisationsübungen durchmachen und baldmöglichst Sicherheit im Treffen der Intervalle gewinnen, dann aber von der Solmisation allmählich ablassen und mit Worten singen.

2. Grosse Sorgfalt sollen die Knaben auf eine richtige

---

[1]) l. c. cap. V. De pronunciatione et elegantia in canendo. Quomodo pueri modum canendi recte instituere debent?

1. Pueri, qui primum artem canendi discunt, solmisatione utantur non inepta, et quam primum intervalla certa efferre didicerint, solmisationem pedetentim relinquant et verba notis adiungere discant.

2. In exprimendis recte vocalibus magnam curam adhibeant, ament vocales symphonas, i et u, nec o pro u, vel e pro i, quo plurimi peccant, pronuncient.

3. Vocem etiam verbis conformare studeant, ita ut in re hilari hilarem, in tristi tristem concentum promant, et auditorum animos suaviter afficiant, et ad affectum aliquem traducant.

4. Inter canendum vocem non remittant, in chorali enim cantu eiusmodi vocis remissio absurda est, in mensurali harmoniam prorsus deformat et corrumpit.

5. Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant et moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tamquam puella suaviter canens, sonent.

6. Notas celeriores aut coloraturas, ut vocant, labiorum vel linguae motu non impellant, sed pulmone et gutture proferant et intra fauces conforment, ut expresse et distincte exaudiantur et discernantur.

7. Non omnibus, sed appositis locis, nec in omnibus vocibus coniunctim coloraturis utantur, sed cautim et parce, dum silent syllabae, aspergant.

8. In coloraturis suavitatem magis quam celeritatem spectent. Harmonia enim quanto integrior, tanto melior tantoque facilius conciliat gratiam. Quis enim diligit, quod non percipit?

9. In omnibus vocibus servent aequalitatem sonorum, ut concentus aequaliter in aures influat.

10. Ad aequalitatem mensurae tamquam ad scopum intendant. Inaequalitas enim mensurae harmoniam deformat et perturbat. Ad tactum autem productiorem harmonia melius percipitur et maiorem maiestatem et gratiam habet.

Aussprache der Vokale verwenden; sie dürfen eine gewisse Vorliebe für wohlklingende Vokale wie besonders i und u haben, niemals aber o wie u oder e wie i sprechen. Hier gilt es, sich vor einem viel verbreiteten Fehler frei zu halten.

3. Suchen sie den Stimmcharakter dem Texte entsprechend zu bilden, bei lustigen Dingen also eine helle, bei trübseligen eine düstere Tonfarbe anzunehmen. Damit wird es ihnen gelingen, die Gemüter der Zuhörer sanft zu gewinnen.

4. Beim Singen darf die Stimme an Klangstärke nicht verlieren. Beim Chorale wäre das ungereimt, bei der Mensuralmusik aber würde es dem Wohlklange schaden.

5. Sie dürfen sich nicht angewöhnen, aus weit geöffnetem Munde zu singen. Vielmehr müssen sie den Ton in Gewalt behalten, mässigen, bilden und geschmeidig formen, dass er fein und doch weich klinge.

6. Die Koloraturen dürfen nicht mit den Lippen oder der Zunge, sondern sollen in der Kehle gebildet werden.

7. Die Koloraturen sind nicht überall und nie in allen Stimmen zusammen anzuwenden; man verwende sie überhaupt sparsam und vorsichtig, und sehe dabei

8. mehr auf Wohlklang als Schnelligkeit.

9. In allen Stimmen wahre man das Gleichmass der Töne.

10. Auf die Gleichmässigkeit des Taktes lege man vor allem Gewicht. Schwankungen hierin verderben den Wohlklang. Bei langsamerer Bewegung ist der Gesang leichter verständlich und klingt würdevoller und angenehmer.

Mit den letzten Punkten widerspricht Prätorius der Ansicht Vicentinos, der in Tempo und Dynamik ein wechselvolles Zu- und Abnehmen verlangte (s. oben S. 146). Für den Kirchengesang galt damals an vielen Orten als Regel, „mit voller Stimme“ (plena voce) zu singen, während bei anderen Gelegenheiten ein „diskreter und ausdrucksvoller“ Gesang gewünscht wurde. Daher der Satz, „dass man in Kirchen anders als in Privathäusern zu singen habe“ (nach Sethus Calvisius und Zarlino). [1])

---

[1]) Vgl. Pietro de la Valle (bei Goldschmidt l. c. S. 36) über die Sänger des ausgehenden 16. Jahrhunderts: „Fremd war ihnen die Kunst des piano- oder forte-Singens, fremd das allmähliche und anmutige Abnehmen des Tones, die Wiedergabe der in der Komposition niedergelegten Empfindung, die verständige Unterstützung der Worte und ihres Sinnes, fremd die Kunst, der

Das Gesamtbild, welches uns aus diesen Mitteilungen zeitgenössischer Autoren über Bildung und Kunst der kirchlichen Chöre des 16. Jahrhunderts entgegentritt, zeigt neben einzelnen Schatten doch recht lichtvolle Züge, und wir finden im grossen und ganzen bestätigt, „dass die allgemeinen Gesetze über Schönheit des mit der Sprache verbundenen Tones, über Stimmbildung, Ausdruck, Vortrag u. s. w. zu allen Zeiten als Grundlage des Kunsturteiles, des Gefallens und Missfallens massgebend waren. Mögen sich Manieren gebildet, Missbräuche eingeschlichen, Abnormitäten entwickelt haben: der gesunde natürliche Sinn, das ästhetische Gefühl waren kräftig genug, solche Verirrungen nach kürzerer oder längerer Zeit abzuweisen oder Abhülfe zu schaffen.“ [1])

Die vorhandenen Übel hatten ihren Grund teilweise in Fehlern der Umgangssprache (Dialekte) oder in einer gewissen Neigung der Sänger, einzelne sangbare Vokale vorzuziehen und, wo es ihnen zustatten kam, einzuschieben. Letzterem Missbrauch suchten die Theoretiker dadurch abzuhelfen, dass sie dem Komponisten empfahlen, in der Wahl der Tonlage und beim Anbringen von Passagen oder schwierigen Tonschritten auf die Vokale Rücksicht zu nehmen. Vicentino [2]) betont, dass die Vokale **a**, **o** und **u** eine grosse, weite Intonation gestatten. Sie eignen sich also für Stellen, wo ein f o r t e oder ein Zusammenwirken sämtlicher Stimmen gewünscht wird. In der Mittellage singen sich **a**, **e**, **o** sehr gut. Für hohe Töne passt am meisten **e** oder **i**. Ähnlichen Regeln begegnet man auch bei anderen Theoretikern.

Ein weiterer Umstand half später mit, das Übel zu verschlimmern: der Gebrauch der Diminutionen und Koloraturen. Es ist kaum anzunehmen, dass Sänger, welche in der Kapelle fast ihre einzige Aufgabe im Anbringen solcher Schnörkeleien erblickten, den Choral, wo er ihnen zur Ausführung übergeben wurde, ohne diese Zuthaten vorgetragen haben. Unter den Choralisten war das Diskantieren wie der contrapunto alla mente

---

Stimme eine helle und heitere oder düstere Klangfarbe zu verleihen ... zu jener Zeit hatte man wenigstens in Rom noch keine Kenntnis hiervon.“

[1]) Dr. Haberl: „Über den Vortrag von Gesangswerken im Palestrinastil.“ Musica sacra, Regensburg 1891. Nr. 5 S. 66.

[2]) L'antica mus. lib. IV cap. 29. Ähnlich H. Finck, Practica Musica; Caccini: Vorrede z. Nuove musiche 1602.

noch nicht ausgestorben. Selbst Antonio Liberati rühmt diese Kunst als einen besonderen Vorzug der päpstlichen Kapellsänger.

In mehr als einem Falle fehlte dem Sänger mit dem Interesse die nötige Vorbildung. Mancher von ihnen war der lateinischen Sprache nicht mächtig oder konnte kaum lesen. Ein solcher musste mit seinem Gesange für den Chor nicht nur keine Stütze, sondern eine wahre Last sein.

Das Grundübel bei den erwähnten Mängeln scheint jedoch in einer hier oder dort auftretenden Nachlässigkeit der Sänger zu liegen. Vielen derselben fehlte die rechte Achtung vor dem liturgischen Chordienste. Rossetti, Zarlino, Ornithoparch u. a. geben von betrübenden Vorfällen und Zuständen Nachricht. Wenn auch ihre Angaben teilweise übertrieben sein dürften, so deuten sie doch auf einen gewissen Zerfall der Chordisziplin hin.

Auch in Rom selbst hatte Unpassendes in den Kirchen Eingang gefunden. Verbürgte Nachricht darüber verdanken wir dem späteren Kardinale Sirleto. 1546 beklagt er sich hierüber in einem Briefe an einen Prälaten. Im 48. Kanon der Synode von Laodicea heisse es, neu gedichtete Psalmen sollten nicht in der Kirche gesungen werden, die Texte seien vielmehr aus den kanonischen Büchern zu entnehmen. „Um wieviel weniger wird es da gestattet sein, Lieder von Petrarca u. a. in der Kirche zu singen, welche das Gemüt der Zuhörer nicht zur Zerknirschung und Reue, sondern eher zur Sinnlichkeit erregen. Wollen Sie, Hochwürdigster Herr, verzeihen, wenn ich von solchen Dingen rede. Allein als ich mich vor kurzem mit Monsignore Acciaiolo in San Salvator di Laura befand, war ich Zeuge, wie man mit der Orgel gewisse Motetten sang, und wie die Orgel, ich weiss nicht welchen Tanz aufspielte, so dass ich und Monsignore Acciaiolo zusammen meinten, dass schwache Seelen von einer solchen Musik wenig Erbauung gewinnen könnten. Ich gedenke dieser Unordnung, damit man gelegentlich in einer Beratung Abhülfe schaffe.“ Sirleto beruft sich auf den heiligen Basilius. „Es ist nicht recht, sagt dieser Kirchenlehrer, dass durch das Ohr schädliche Gesänge in die Seele eindringen, denn die Wirkung solcher Musik ist eine entwürdigende Knechtschaft, da sie den Stachel der Begierde zu schärfen geeignet ist. Wir besitzen doch eine andere, weit bessere Art von Gesängen, die uns zu höherem emporheben, mit welcher

David Saul in seinem Wahnsinne beruhigte mit heiligen Liedern und Zitherspiel. Sagt man doch sogar von Pythagoras, er habe, als ihn der Zufall einst in die Gesellschaft von Betrunkenen führte, die Umstehenden dadurch zur Besinnung gebracht, dass der Flötenspieler auf seinen Befehl die Harmonien wechselnd in der dorischen Tonart sein Spiel fortgesetzt habe, und dies mit solchem Erfolge, dass die noch eben Berauschten die Kränze von ihren Häuptern wegwerfend sich beschämt entfernten.“ Zum Schluss führt der belesene Schreiber noch einen weiteren Kanon des Konzils von Laodicea an, welcher den Christen unsittliche Tänze und Gastereien untersagt.

Hier Abhülfe zu schaffen, war keine leichte Aufgabe. Es hing dabei zuviel von Faktoren ab, welche dem kirchlichen Einfluss nicht ganz unterstellt waren. Es bedurfte einer langwierigen Regeneration. Der Wunsch des eifrigen Kardinals scheint in Rom sich wenig oder doch nur für kurze Zeit erfüllt zu haben.[1]) Die päpstliche Kommission der Kardinäle von 1564 beschränkte ihre Thätigkeit auf die päpstliche Hauskapelle. Die Sucht nach Koloraturen und Diminutionen war noch im Steigen. Während in Deutschland z. B. Finck treffliche Anleitung zu einem mässigen vernünftigen Gebrauch dieser Zierraten bot, wollte man in Italien hierin kein Mass kennen. Die Publikationen eines Bassano (1591) und Bovicelli (1594), eines

---

[1]) Für St. Peter in Rom wurde eine würdige Feier des Offizium wiederholt anbefohlen. Die Capita Constitutionum Basilicae Princip. Apost. mandato fel. rec. Pauli V. ex Bullis et Constitut. Sum. Pontif. collecta (Romae, ex Typog. Cam. Apost. 1623) erinnern S. 10 im Kapitel „De modo inserviendi in celebrat. div. offic. tam per Canonicos quam per Beneficiatos et Clericos“ an die Bestimmung Nikolaus III.: ad horas matutinas sic tempestive campanae pulsentur, ut distincte quae legenda sunt, legi possint, et quae cantanda cantari; u. S. 13 an die nach Innocenz III. und Nikolaus III. von Pius V., Gregor XIII. und Klemens VIII. wiederholte Mahnung: debent autem Hymnis, Psalmis et Canticis Dei nomen reverenter, distincte devote, studiose et attente, non autem per sincopam vel transcursum laudare. Als „die beste Musik Roms“ galt unter Gregor XIII. jene des Germanicum. „Diesen Ruf hat sie in Rom und auswärts, und nicht allein wird sie in Büchern unter den Merkwürdigkeiten Roms aufgezählt, sondern es kommt auch kein Fremder nach Rom, der sie nicht sogleich hören wollte,“ schrieb später noch Castorio. Vgl. Card. Andreas Steinhuber, Gesch. des Collegium German. Hungar. in Rom. Freiburg, Herder 1895. Bd. I S. 129 ff. woselbst weitere Berichte auch über die Anerkennung, welche das Kolleg und seine würdige Liturgie von seite der römischen Welt erfuhren.

Barbarino (1614) und Severi (1615) werfen ein trübes Licht auf die damals herrschenden kirchenmusikalischen Zustände in Italien.[1]) Allerdings fehlte es auch hier nicht an Ausnahmen. Allein die Berichte, welche später in der Kongregation für Herstellung der kirchlichen Disziplin geschrieben wurden, zeigen, dass die Reformen in der ewigen Stadt noch keine festen Wurzeln geschlagen hatten. Das Benehmen, welches man bei Chor und „Publikum" in den Kirchen gewahrte, war von dem Ernste der Dekrete weit entfernt.[2])

---

[1]) Vgl. Dr. Haberl: „Über den Vortrag von Gesangswerken im Palestrinastil" in M. s. 1891. 3. Artikel S. 142 f. „Diese hier nur in Kürze angedeuteten Thatsachen über die Anschauungen der Zeitgenossen Palestrinas, über die Gepflogenheit der Sänger, über die Mittel, mit denen man dem Unfug steuern zu können glaubte u. s. w. haben den Unterzeichneten (Dr. H.) zur Überzeugung gebracht, dass Giovanni Pierluigi v. Palestrina und seine Kunstgenossen selten oder niemals so glücklich waren, ihre unsterblichen Werke so vortragen zu hören, wie sie dieselben empfunden und gedacht haben. Teils sang man sie mit voller, dem Orgelton ähnlicher Stimme, teils verunzierte man die gegebenen Intervalle und Melismen." „Dass Palestrinas Werke schon 20 Jahre nach seinem Tode fast vergessen waren und nicht mehr gesungen wurden, ausser in der päpstlichen Kapelle, die aber im 17. Jahrhundert ebenfalls „die Gesangsmanieren" angenommen hatte, ist historisch und bibliographisch leicht nachweisbar." Vgl. hiezu: Goldschmidt l. c. S. 107, wonach um 1590 die Unsitte solcher Passaggien „schon vor Einführung des eigentlichen Sologesanges in voller Blüte stand." „In der kirchlichen Musik stand es nicht viel anders." Der Choral soll in ähnlicher Weise verunstaltet worden sein. „In welchem Grade auch polyphone Werke, insbesondere diejenigen Palestrinas, Allegris und der anderen Meister der römischen Schule der Verzierungsmanie der Sänger zum Opfer wurden, wird sich kaum noch ermitteln lassen. Zeugnisse hiefür liegen nicht vor. Das aber steht fest, dass zu Bovicellis Zeit am Ende des 16. Jahrhunderts die kirchlichen Sänger in freiester Weise ihre Falsi bordoni und Motetten passeggierten." (S. 109.) Man sehe die Beispiele, welche Goldschmidt im Anhange giebt: IV, 2. S. 20 (Passeggierte Falsi bordoni v. Giovanelli) und IV, 3. S. 24 (Ave verum v. Palestrina), beide Beispiele aus Bovicellis Regole.

[2]) Vallic. G. 50. fasc. 96 S. 693 heisst es in einem Memorandum an den Papst: — è cosi poca la riverenza che prattica da Popoli in quella (chiesa), che oggidi l'andare in chiesa à certi tali non serve ad altro, che à maggiormente concitarsi sopra di loro l'ira di Dio. Hoggi quelle chiese sono più frequentate, dove è più scelta e fiorita la Musica, perche in consequenza ivi è maggiore il concorso delle donne. Die folgenden Schilderungen ergehen sich in sehr starken Ausdrücken. Interessant ist der Vorschlag des Referenten fol. 645 „dass kein Religiose, welchem Orden er angehören möge, sich mit anderer Musik als dem gregorianischen Chorale beschäftigen dürfe." (che nessun religioso di qualsisia ordine ò statuto potesse attendere ad altra Musica che al

Im allgemeinen lagen die Verhältnisse in Deutschland nicht anders. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehren sich die Stimmen, welche den Zerfall der Kirchenmusik wie den Mangel an Würde und Ordnung beim Gottesdienste beklagen. Die Sänger wirken nicht mehr dahin, „die Anwesenden zu religiösen Gefühlen anzuregen und zu andächtigem Leben zu stimmen." Man vernehme nicht mehr Gesang, sondern ein „Gemenge immer aufs Neue wiederholter Silben, ein Durcheinander von Stimmen, ein verworrenes Schreien und wildes Brüllen." 1602 schreibt der bayerische Hofsekretär Ägidius Albertinus, „es ist des wunderseltsamen Kolorierens, Grillens und Radbrechens so viel, samb wäre die Musik nicht gestift zum Lob und Ehr des Herrn, sondern nur zur Ostentierung der Kunst und Hoffart." Ähnlich Jodocus Lorichius 1593 u. a.[1])

Was vom polyphonen Gesange des 16. Jahrhunderts gilt, kann wohl mit gleichem Rechte vom Choralgesange jener Zeit gesagt werden: dass nämlich „die Sänger und der falsche Vortrag die Hauptursache von Misserfolgen" waren.[2]) Eine Re-

---

canto gregoriano). Ähnlich die Vorschrift in den Regole del Monasterio di N. N. fol. 476 desselben cod., wo cap. 9 Dell officio divino jeder Nonne verboten wird, Musikunterricht im Gesange oder auf einem Instrumente zu nehmen. Wenn sie vor ihrem Eintritte in die Kongregation hierin unterrichtet wurde, soll ihr die weitere Ausübung untersagt bleiben. Anders freilich dachte noch wenige Jahre zuvor Philipp Neri: Musico concentu excitantur ad coelestia contemplanda. Constitut. des Oratorium, cap. 1. Ein Muster eines theologisch-musikalischen Referates in Vallic. cod. G. 73. fasc. 12. fol. 44, woselbst unter dem Titel „Canto ecclesiastio quanto sia antico" eine interessante Blütenlese aus den Schriften der ältesten Autoren geboten wird. Trotz aller Anerkennung der Belesenheit und Erudition kann man bei solchen Reflexionen sich des Gedankens nicht erwehren, dass bei dem betreffenden Verfasser die Reformfrage nicht immer von der praktischen Seite aufgefasst wurde. Derartige Vorschläge mögen aber damals viele geschrieben worden sein.

[1]) Bei Joh. Janssen, Gesch. des deutschen Volkes. Bd. 6. 1. u. 2. Buch. S. 151 ff. In der protestantischen Kirche waren die Übelstände nicht geringer, ebenda S. 152 f. nach dem Zeugnisse des Ulmer Superintendenten Conrad Dietrich und Joh. Walther. Der Bericht des Cornelius Agrippa v. Nettesheim bei Ambros, Gesch. d. Musik, 1881. IV, S. 13.

[2]) Dr. Haberl, Mus. s. 1891. S. 68.

Ebenso urteilt Ambros, Gesch. d. Mus. l. c. S. 13. „Wenn jeder einzelne Sänger den Text zerrte, zerstückte, Worte wiederholte oder ausliess, wenn vollends fremde Texte nach dem Beispiele der Tropen eingemischt wurden: so ist es begreiflich, dass dem Zuhörer in dem Durcheinander von Stimmen und Textsilben nur ein unverständliches Chaos geboten wurde." „Auch die

formierung des Gesangpersonals war demnach auch die erste Aufgabe, welche eine Reform auf kirchenmusikalischem Gebiete zu lösen hatte. Die Partikularsynoden haben dies erkannt. Sie arbeiteten unter steter Betonung der für die liturgische Musik geltenden prinzipiellen Forderungen unmittelbar an einer Reorganisation und Hebung der kirchlichen Chöre.

Mit Ausschluss alles Unwürdigen, Theatralischen, Weltlichen verlangen diese Synoden grösseren Eifer in Erfüllung der Dienstpflichten und fordern besonders eine deutliche Aussprache der Texte. Dies konnte nur erreicht werden, wenn Komponisten [1]) und Sänger den Text rücksichtsvoll behandelten. So will die Synode von Cambrai (1565) [2]), dass nicht allein das Ohr, sondern auch der Geist in der Kirchenmusik Nahrung und Befriedigung finde. Darum müssen vor allem Gesänge, deren Texte belehrend sind, wie Epistel, Evangelium, das Symbolum in einfachem Stile komponiert und sorgfältig, mit klarer, verständlicher Stimme vorgetragen werden. Texte, denen mehr der Charakter von Lobliedern zukommt, dürfen eine reichere Musik aufweisen. Das Symbolum soll choraliter und ohne Orgel gesungen werden; wenn dasselbe polyphon gesungen wird, geschehe es derart, dass die einzelnen Worte leicht verständlich bleiben und Wiederholungen vermieden werden. Immer und in allem sehe man mehr auf Erbauung der Gläubigen als auf äusseren Glanz.

1566 verlangt die Synode von Toledo, [4]) dass das Volk den gesungenen Text weitmöglichst verstehen könne. Die Bischöfe haben besonders bei mehrstimmiger Musik darüber zu wachen, dass die Worte nicht völlig verdunkelt und begraben

---

rein rituelle Intonation lässt bei ungenügendem Vortrage den Text unverständlich." Vgl. ibid. S. 17.

[1]) Diese suchten ihrerseits den Forderungen, welche die musikalische Theorie und die Kirche in Bezug auf die Textbehandlung erhoben, nach und nach gerecht zu werden. Vgl. beispielsweise die Vorrede in Animuccias 1. Buch der Messen 1567 und zu seinem 2. Buche der Laudi.

[2]) Hartzh. Conc. Germ. VII. S. 103.

[3]) In Gloria, Credo, in der Passio D. sollen unnötige Repetitionen der Worte und Silben oder Melodiefiguren vermieden werden; im allgemeinen sei der Gesang ernst und hindere das Verständnis der Worte nicht. Konz. v. Bourges 1584. Harduin. Acta Conc. X. col. 1471.

[4]) Harduin. X. col. 1164.

werden. Ähnlich die Synoden von Konstanz 1567[1]), Augsburg[2]) 1567, Salzburg[3]) 1569, Besançon[4]) 1571, Bourges[5]) 1574, Augsburg[6]) 1610. Wiederholt erinnerte man daran, beim Rezitieren und Singen der Psalmen die nötigen Pausen an den Vers-Enden einzuhalten. So die Synode von Löwen[7]) 1574 (für die Provinz Mecheln), St. Omer[8]) 1583, Tournai[9]) 1600.

1571 klagt der Erzbischof von Prag, dass der niedere Klerus teilweise nur eine ungenügende Bildung besitze und darum im Gesange nicht hinlänglich unterrichtet und der lateinischen Sprache nicht mächtig sei. Er dringt daher ernstlich darauf, dass die einzelnen Offizien jeweils zu Hause vorbereitet würden, sodass sie in der Kirche „ohne Verstoss gegen Accent, Melodie oder Silbenquantität vorgetragen würden". Denn es verdiene strengen Tadel, wenn beim Lesen betonte Silben unbetont, lange kurz und umgekehrt gesprochen würden.[10]) Die Wahrung der Wortaccente empfahl, wie wir gesehen, auch das Konzil von Rheims,[11]) während die Synode von Bourges 1584 verlangte, dass man mit Ruhe und mit deutlicher, gut artikulierter Aussprache rezitiere und singe.[12])

Die Aussprache des Latein liess damals selbst in gebildeten

---

[1]) Const. et Decr. syn. civit. et dioec. Constant., Dilingae 1569, fol. 58r.
[2]) Hartzh. VII. 164.
[3]) s. oben S. 158.
[4]) Hartzh. VIII. S. 198.
[5]) Harduin. Acta Conc. X. col. 1471.
[6]) Hartzh. IX. S. 40.
[7]) l. c. VII. S. 777.
[8]) l. c. VII. S. 941.
[9]) l. c. VIII. S. 478.
[10]) l. c. VII. S. 51, 52.
„Hoc sane concedere oportebit, quod Vicarios ab aliquot jam annis non plures quam tres in templo (Dom zu Prag) esse videamus, et ex illis vix unus sit, qui huic muneri obeundo sufficiat, reliquis duobus ineptis nec bene instructis ad cantum et accentum ... Necessarium itaque censemus, illos esse officii sui admonendos, ut ea omnia, quae illis in Ecclesia singulis temporibus incumbunt facienda vel cantanda, domi praevideant et addiscant, ut postmodum suo legitimo accentu ac melodia ac prosodica syllabarum quantitate proferantur et cantentur. ... Reprehensionem sane nemo eorum evitare potest, qui in legendo elevanda deprimit, producenda corripit, ac e contrario deprimenda elevat, corripienda producit aut interdum sensum disjungit."
[11]) s. oben S. 31 f.
[12]) Harduin. X. col. 1471.

und gelehrten Kreisen zu wünschen übrig. Erasmus von Rotterdam vergleicht sie einem Gesange, in dem unachtsamerweise Lage und Dauer der Töne verwechselt würden.[1]) Verstössen dieser Art vorzubeugen, nahmen manche liturgische Editionen eine Accentuierung in den Text auf. Auch in Rom besprach man die Zweckmässigkeit der Accente für Missale und Brevier. Sirleto schrieb hierüber unter dem 13. März 1579 an einen Prälaten, der ihm zwei diesbezügliche Vorschläge unterbreitet hatte. Obgleich die Lateiner für gewöhnlich die Accente nicht beisetzten, hält er „den Gedanken, in irgend welcher Weise die fehlerhafte Aussprache beim Lesen des Breviers oder Messbuches zu verhüten, für sehr lobenswert".[2]) Sirleto verkennt aber nicht, „dass es sehr wünschenswert wäre, dass die Priester und Diakone mit den übrigen Mitgliedern des Klerus soweit gebildet seien, dass sie ohne jedes Hülfsmittel korrekt lesen könnten."[3]) Pius V. hatte nur den hauptsächlichsten Accent beizufügen gestattet. Zweisilbige Worte könnten, glaubt Sirleto, eines Accentes entbehren. Ebenso seien dieselben auf Endsilben überflüssig. 1589 kamen ähnliche Vorschläge bei der zweiten Revision des Missale neuerdings zur Verhandlung.[4])

Um die nötigen Kräfte für die kirchlichen Chöre heranzubilden, ordnen die Synoden den nötigen Unterricht im Gesange für die Pfarrschulen und Seminarien an. Tüchtige, gewissenhafte Sänger waren in der That die erste Vorbedingung einer wirklichen Reform der Kirchenmusik.

Die übrigen Verordnungen der Synoden, welche sich auf die Kirchenmusik beziehen, anzuführen, ist hier wenig von Be-

---

[1]) l. c. S. 115 f. und S. 124 spricht Erasmus von Rednern, qui . . . pari mora pronuntiantes syllabas omnes gesprochen hätten zum grossen Erstaunen des Volkes, den Gelehrten zu nicht geringerem Ärger.

[2]) Lodando assai il proposito di proveder, che non si faccia errore nella pronunzia di alcuni dittioni del Messale ò Breviario. Bibl. Vatic.: Ottobon. 2366. fol. 73.

[3]) Sarebbe molto da desiderare Ill$^{mo.}$ et Rd$^{mo.}$ Monsig., che li sacerdoti, diaconi et altri Clerici fossero dotti in modo, che senza nota nissuna potessero pronuntiare rectamente. Weiterhin bespricht Sirleto die Aussprache einzelner Wörter, wie z. B. Paraclitus, Antiphona u. a. Kyrie eleison müsse nach dem Beispiele der Griechen ohne Apostrophierung gesprochen werden.

[4]) Rom: Vallic.: G. 79 fol. 40$^{r.}$ Votum von Savoyen; eine allgemeine Rubrik über Aussprache gewisser Worte wäre, meint das Votum, nicht unangebracht.

deutung. Es wäre allerdings interessant, den Eifer kennen zu lernen, mit dem kirchliche Behörden der Vorschrift des Tridentinum nachkamen, um den Satz des allgemeinen Kirchenrates „nil lascivum nil impurum“ in Provinzen, Diözesen, in Stadt- und Landkirchen zur Geltung zu bringen. Doch muss es an dieser Stelle genügen, darauf hinzuweisen, wie sie durch Beschaffung der unentbehrlichen Chorbücher, durch fortwährende Betonung der wesentlichen Erfordernisse einer kirchlichen Kunst, und besonders durch das fort und fort gestellte Postulat einer deutlichen, würdigen, korrekten Aussprache die kirchenmusikalische Reform nach deren wichtigsten Seiten durchzuführen unternommen. Graduale und Antiphonar waren also in wenigen Jahren dem römischen Brevier und Missale, wo diese angenommen wurden, „wie es schicklich war und sich geziemte“, angepasst, und man hatte nicht vergessen, Sorge zu tragen, dass fortan „der Name Gottes ehrerbietig, verständlich und fromm gesungen werden könne.“ [1])

---

5. Die Choralfrage im 16. Jahrhundert.

Stellung des päpstlichen Breve zu den Dekreten der Partikularsynoden. Die Uniformitätsfrage im Choralgesange. — Würdigung der Choraltradition des 16. Jahrhunderts. Textbehandlung in Choral und Polyphonie. Kürzungen. — Protestantische Stimmen über den Choral. — Urteil Glareans. — Die Reform des Franz de Brugis. — Reformprogramm des Thomaso Cimello. — Kunstgeschichtliche Aufgabe einer Choralreform im 16. Jahrhundert.

Die Verordnungen der Partikularsynoden betreffs einer kirchenmusikalischen Reform berühren sich also zum Teile mit den Grundsätzen, welche nach dem Tridentinum mehr und mehr in der musikalischen Theorie und Praxis massgebend wurden, und mit dem Reformbreve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577. War die Herausgabe der Choralbücher und die Neuordnung und Wiederbelebung des liturgischen Gesanges an sich wichtig genug, um des wirksamen Interesses der kirchlichen Behörden jederzeit wert zu erscheinen, so besonders in

[1]) Breve Gregors XIII. 25. Oktober 1577.

dem Augenblicke, da in nicht wenigen Diözesen Änderungen in der Liturgie vor sich gingen und die Choralbücher der reformierten Liturgie anzupassen waren. Indem der Bischof oder die Diözesansynode die Sache in die Hand nahm, wurde die Ausführung jeweils legitimiert. Zugleich erreichte man auf diesem Wege eine leichtere, sichere und einheitliche Durchführung und eine bedeutende Minderung der Kosten für die Einzelkirchen. Neue Bücher waren meist auch bequemer zu handhaben und besser zu lesen, als korrigierte Handschriften und Drucke; den einzelnen Kantoren aber blieb die mühsame Korrektur, der Kirche unnötige Ausgaben für unbrauchbare Verbesserungen und Accommodationen der älteren Bücher erspart. Waren die Sänger, wie es manchmal vorkam, im Lesen des Latein ohnehin nicht sattelfest, so boten ihnen handschriftliche Korrekturen an den alten Büchern neue Schwierigkeiten, und waren neue Bücher mit sauberem, deutlichem Druck eine willkommene, wirklich zeitgemässe Gabe.

Ob Gregor XIII. seine „Choralreform" überall da einzuführen gedachte, wo das reformierte Missale angenommen wurde, kann auf Grund der uns bekannten Dokumente nicht entschieden werden.[1]) Das Breve lässt uns in dieser Hinsicht ohne jede Andeutung. Befürchtungen, welche man in Spanien der Reform wegen hegte, hatten immerhin ihre Berechtigung, auch wenn die nächste Bedeutung der Reform vorerst nur für

[1]) Vielleicht dachte man in Rom daran, die reformierten Choralbücher in die einzelnen Diözesen zu senden, wie dies bei den meisten durch die Centraldruckerei herzustellenden Bücher laut Don Fernandos Bericht beabsichtigt war. (?) Eine gewisse Bestätigung dieser Annahme scheint in der Bemerkung des juridischen Votum zur Rota-Entscheidung v. 2. Juni 1599 zu liegen: haec reformatio et correctio (der Choralmelodien) facta vel facienda erat ad effectum solum dictos libros omnibus Ecclesiis sic correctos et reformatos tradendi. Dabei bleibt jedoch zu beachten, dass diese Absicht nicht ausdrücklich Gregor XIII. zugeschrieben wird; um den Wortlaut des Votum zu rechtfertigen, genügte es, wenn Klemens VIII. an eine allgemeine Reform dachte. Die Entscheidung der Congr. S. Rit. v. 29. März 1594 lässt übrigens erkennen, dass obschon unter Sixtus V. und Klemens VIII. die liturgische Uniformierung mehr an Boden gewonnen, die allgemein obligatorische Einführung reformierter Choralmelodien noch nicht opportun war. Parasoli und Fulgentius allerdings behaupteten in einer an Kardinal Federigo Borromeo gerichteten Bittschrift (nach 1592), dass schon Gregor XIII. Willens gewesen sei, che uniformamente si cantasse nella chiesa di Dio. Das Breve v. 25. Okt. 1577 schweigt hierüber, wie auch über die Art der praktischen Durchführung und Verbreitung der Reform.

Rom und den Kirchenstaat gelten sollte. Das Beispiel der ewigen Stadt hätte gewiss da und dort Nachahmung gefunden.[1])

Allein sowenig am Hofe Gregors XIII. die Tendenz einer Uniformierung des liturgischen Gesanges hervortritt, sowenig lassen sich bis jetzt diesbezügliche Wünsche ausserhalb Roms für jene Zeit nachweisen. Wie wir gesehen, arbeiteten die Partikularsynoden an der kirchenmusikalischen Reform, ihre Resolutionen wurden in Rom approbiert, waren daselbst also bekannt. Die Schwierigkeiten, welche die Annahme des römischen Breviers und Missale verursachten, durch neue Forderungen zu steigern: dazu waren die Zeiten zu ernst, die Mittel zu sehr in Anspruch genommen, der zu erhoffende Erfolg zu unbedeutend. Die Stimmen aber, welche von auswärtigen Diözesen in Rom laut wurden, verlangten nach der Wiedererlangung mancher durch das neue Missale abrogierter Sonderheiten. Olmütz, Köln, Polen, die Sorbonne baten, die früheren Sequenzen beibehalten zu dürfen. Die Bemühungen Philipps II. von Spanien um Bestätigung spanischer Gewohnheiten wurden oben erwähnt. Schon diese wenigen Beispiele liessen in Rom erkennen, dass im Auslande noch wenig Stimmung für eine Uniformierung vorhanden war. Wie weit übrigens die päpstlichen Konzessionen und Privilegien gingen, zeigt die Approbation, welche Herzog Wilhelm von Mantua — ein Vorgänger des Frère sacristain — für die Liturgie seiner Hofkapelle zur heiligen Barbara erhielt. Bei der fortgesetzt beleidigenden Behandlung, welche der Herzog seinem Bischofe widerfahren liess und den wiederholten Änderungen der eingereichten Vorlage zu seinem Breviarium und Missale S. Barbarae wäre die endliche Erhaltung einer päpstlichen Bestätigung für seine Sonderliturgie kaum möglich gewesen, hätte Gregor XIII. ernstlich eine strengere Durchführung der rituellen Einheit angestrebt.[2])

Dass in den gregorianischen Melodien keine absolute Über-

---

[1]) Der Bericht Cimellos weiter unten; er darf nicht als Quelle zur Beurteilung der Intentionen Gregors XIII. in Betracht kommen.

[2]) Näheres über den Charakter des Herzogs und seiner Reform bei Dr. Joseph Schmid: Weitere Beiträge zur Geschichte des römischen Breviers und Missale, in Theolog. Quartalschrift, Tübingen 1885, S. 478 und P. Bäumer, l. c. S. 464 f. Die Approbation der Liturgie für St. Barbara erfolgte 10. November 1583, nachdem die Vorlagen derselben schon 1568 in Rom eingereicht worden waren.

einstimmung mehr vorhanden, war ein offenes Geheimnis. 1500 klagt Franz de Brugis über die eingerissenen Divergenzen und nach dem Zeugnisse Glareans lagen die Dinge in Deutschland kaum besser. Der Choral sei, sagt der letztere in der Praefatio zu seinem Dodekachordon, in den einzelnen Ländern sehr verschieden, ja selbst in Diözesen und in den Büchern der religiösen Orden finde man wenig Übereinstimmung. Eine löbliche Ausnahme mache nur der Predigerorden. Allein solange jede Kirche für sich eine feste und geordnete Chorpraxis besass, waren Verschiedenheiten dieser Art in Wirklichkeit doch sehr untergeordnet, und wie Johannes de Johanne meldet, „nahm niemand Anstoss an der verschiedenen Form der Riten, wo bezüglich der Erhaltung der Glaubenseinheit kein Zweifel sich regte; und Nachbarkirchen, die in kirchlichen Ceremonien nicht übereinkamen, waren doch alle eins in dem, was das Wesen des Opfers betrifft.“ [1])

Es wäre von Wichtigkeit, nachweisen zu können, welche Verhältnisse jenen Männern vor Augen schwebten, welche das päpstliche Reformbreve inspirierten. In der kurzen Spanne Zeit von 1576—1577, d. h. vom Erscheinen des reformierten Missale bis zum Erlass des genannten Breve waren in Italien nur wenige Choraldrucke erschienen. Die handschriftlichen Korrekturen aber, welche wohl zuerst versucht wurden, blieben auswärts unbekannt, wenn nicht, wie dies in einzelnen Fällen geschah, ein korrigiertes Exemplar allen übrigen Kirchen zum Muster diente. Leider sind wir bis zur Stunde ohne Nachricht darüber, ob und woher die Verfasser des Breve von auswärts Berichte erhalten und auf Grund derselben die Aufgabe ihrer Reform näherhin bestimmt haben.

Ebensowenig haben wir Kunde davon, ob Palestrina und Zoilo bei der Ausarbeitung des Graduale Direktiven von auswärts erhielten oder auswärtige Editionen zu Vergleichen bei-

---

[1]) Bei Sala, Vita di S. Carlo Borrom. S. 148 f. Eigentümlichkeiten in den Choralmelodien besassen die römischen Kirchen vor und nach der Choralreform so gut wie jede hervorragende Kirche. Das Kap. 64 der Konstitutionen für die päpstliche Sängerkapelle spricht von einem cantus planus maior, der wohl vom gewöhnlichen (minor) zu unterscheiden ist. In gleichem Sinne dürfte vielleicht der Beisatz ad longum, der sich in cod 2 u. 4 des sixtinischen Kapellarchives findet, zu verstehen sein. Vgl. Dr. Haberl: Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom, Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1888.

zogen, wie dies vor ihnen die liturgischen Kommissionen unter Pius V. gethan hatten.

Gregor XIII. wünschte nur eine Accommodation der alten Melodien an das reformierte Missale und Brevier. Allein bei der Durchführung dieser Reform ergab sich von selbst die Frage, ob die älteren Drucke und Handschriften als Vorlage für eine Neuausgabe der Choralbücher dienen konnten, ob m. a. W. die Melodien so wie sie in diesen Büchern enthalten waren, in die neue Ausgabe herübergenommen werden konnten; ob eine solche Ausgabe ihrem Zwecke entsprechen und der Kritik des 16. Jahrhunderts Stand halten werde.

Der Zweck, welchen das päpstliche Breve den beiden Musikern vor Augen stellte, liess sich erreichen, ohne dass eine eigentlich musikalische Bearbeitung der Melodien vorgenommen wurde. Die geforderte Accommodation war eine äusserliche. Dass man mit den alten Melodien in früheren Jahrhunderten „den Namen Gottes mit Ehrfurcht und Frömmigkeit und in verständlicher Weise lobte", wird man nicht in Zweifel ziehen, wenn man liest, mit welcher Begeisterung ein heil. Odo, ein heil. Bernhard von ihnen sprechen und welche Verehrung ihnen allgemein zu teil wurde. Ein ernstlicher Kampf aber mit der Kritik des 16. Jahrhunderts stand wohl nicht zu befürchten.

Denn einmal entsprach die Fassung der Melodien in Drucken und Handschriften [1]) im ganzen den Anforderungen, welche bis dahin gestellt worden waren. Bei einzelnen Versionen das Richtige zu wählen, war Sache einer verständigen Redaktion. Die Neumenform dieser älteren Bücher war reicher als die Notationsweise Guidettis und der Medicäa von 1614. Was in einzelnen Punkten „unklar oder dunkel" erschien, liess sich durch Vergleiche mit anderen Exemplaren erhellen, wenigstens soweit, als zur Befriedigung der damals erhobenen Ansprüche genügte. Die wichtigsten Regeln für einen rhythmisch lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag waren theoretisch und praktisch bekannt. In dieser Hinsicht lässt sich von einem Widerstreit gegen die übliche Ausführung des Chorals um 1570 kaum etwas nachweisen. Seit etwa 1550 scheint die Notation

---

[1]) Über die Handschriften bemerkt Parasoli in seiner erwähnten Eingabe an Borromäus, dass sie „im Vergleiche zu den Drucken nur wenige verfehlte Korrekturen und Irrtümer enthielten".

wieder einheitlicher zu werden: die Virga wird meist als Einzelnote benutzt; Freiheiten, welche sich zumal in der Notierung syllabischer Gesänge zu Anfang des Jahrhunderts noch zeigten, verschwinden allmählich und zwar ohne Nachteil für den Bestand der Tradition und die Verständlichkeit der Notation. Denn je mehr man dem Worte Gewicht beilegt und aus ihm die rhythmische Form der einfachen Choralmelodie ableitet, desto eher wird man bei rein syllabischen Gesängen auf eine graphische Darstellung der rhythmischen Bewegung durch verschiedene Notenfiguren verzichten. Die alte Schreibweise beizubehalten, empfahlen also Rücksichten gerade auf eine klare, einheitliche und einfache Art der Notation.

Die Neumen erscheinen in späteren Drucken des 16. Jahrhunderts als geschlossene Formen. Ihre Grundtypen und eine grosse Zahl abgeleiteter Bildungen hatten sich erhalten, nur einzelne Zierformen waren verloren gegangen.

Der Schwerpunkt „der Choralfrage" — wenn von einer solchen im 16. Jahrhundert vor 1577 überhaupt die Rede sein kann — lag jedoch in der Art der Textbehandlung — oder, wie einige glauben, in der Textmisshandlung der alten Melodien und in deren ausgedehntem Umfange.

Textbehandlung und melodische Führung bestimmen sich gegenseitig in mehrfacher Weise. Wenn das Wort im Gesange an Geltung gewinnt, bescheidet sich das musikalische Element in gleichem Masse, als jenes hervortritt. Die rhythmische Gestaltung der Töne schmiegt sich mehr dem Worte an, und die Melodie hält ihre musikalische Entwicklung in engeren Grenzen. Andererseits drängt eine reiche und freie Melodie das Einzelwort mehr in den Hintergrund und verlangt für das musikalische Element grössere Selbständigkeit.

Teilweise unter dem Einflusse des Humanismus, teilweise auch durch ein natürliches Gefühl geleitet, hatte die Theorie den Kampf wider den „Barbarismus" gegen die Polyphonisten aufgenommen und bei den Komponisten nach und nach Unterstützung und Anerkennung gefunden. Der Streit war mit der Zeit heftiger geworden. Vicentino und Tigrini reden in ganz anderem Tone als Rossetti, Ornithoparch, Finck. Die Partei, welche einen tiefgreifenden Wandel herbeiwünschte, war erstarkt. Um so auffallender erscheint die Thatsache, dass nicht ein einziger aus der Reihe der in Kap. 3 angeführten Theoretiker

den Gedanken an eine Umarbeitung der Choralmelodien aussprach. Nur der Bischof Cirillo Franco hielt eine inhaltliche Vertiefung der Gesänge durch eine Bearbeitung derselben nach griechischen Mustern für möglich und zeitgemäss. Der Streit bewegte sich allerdings zunächst auf polyphonem Gebiete oder auf dem Gebiete der Komposition. Doch bliebe es kaum begreiflich, wie manche der genannten Theoretiker die Barbarismen des Chorals, der ja damals eine andere Stellung in der Musikwissenschaft einnahm als heute, unerwähnt lassen konnten, hätten sie dieselben eines Tadels oder einer Reform bedürftig erachtet. Einzelne aus ihnen geben sogar in den ersten Kapiteln ihrer Lehrbücher eine ausführliche Abhandlung über den Cantus planus oder drucken Melodien als Beispiele ab, die zu einer Bemerkung über die Textbehandlung veranlassen konnten, ohne dass eine derartige Bemerkung gemacht wird. Daneben fehlt es nicht an Verteidigern der alten Prinzipien. Salinas tritt im allgemeinen entschieden für sie ein. Finck anerkennt den Vorzug beider Schulen. Mit einer beträchtlichen Zahl von Komponisten verhielten sich andere Lehrer bis weit in das 16. Jahrhundert hinein den neuen Grundsätzen gegenüber faktisch wenigstens ablehnend. Andere statuieren den Widerstreit zwischen einst und jetzt. Durch einen Kompromiss hoffen sie den Frieden zu finden. Sie räumen dem Worte auch im Choralgesange grössere Rechte ein: in syllabischen Gesängen oder bei kürzeren Neumen soll das Wort auf zeitliche Wertbestimmung der Noten und Töne Einfluss erhalten. Änderungen im Gebrauche der Notenzeichen beantragen sie vor Guidetti (1582) in der Regel nicht. Jedoch zeigt sich mancherorts die Neigung, die Rhombe als geringeren Zeitwert und als die für eine kurze Textsilbe zukommende Einzelnote zu betrachten. Doch findet gerade diese Auffassung von verschiedener Seite Widerspruch.

Eine Choralfrage im Sinne einer Krisis für den unveränderten Fortbestand der traditionellen Choralmelodien ist demnach auch in Hinsicht auf die Textbehandlung der gregorianischen Gesänge, wie es scheint, der Theorie des 16. Jahrhunderts unbekannt.

Die Prinzipien einer neuen Art der musikalischen Textbehandlung wurden anfänglich auf metrische Texte bezogen. In Kompositionen Horazischer Metren kamen sie erstmals (soweit nachweisbar) zur Anwendung. Hier aber handelte es sich um

die Erfindung neuer Gesänge, um die Bildung neuer Melodien nach eigenartigen Prinzipien.

Die musikalische Rhythmik mit den Gesetzen der antiken Metrik in Einklang zu bringen, war das Problem, das von dem ersten Komponisten in diesem Genre zu lösen war. „Die Behandlung der Hymnen, wie sie bei den älteren Polyphonisten gebräuchlich war, genügte nicht.“ So griff man versuchsweise „zu der damals von Heinrich Isaac zu hoher Vollendung ausgebildeten Kunstgattung des weltlichen mehrstimmigen Liedes. Allein es zeigte sich alsbald, dass der kontrapunktisch polyphone Charakter derselben im völligen Widerspruch zu der energisch ausgeprägten Rhythmik der antiken Masse stand. Andererseits war der deklamatorisch-recitierende Gregorianische Gesang, welcher die Silbenquantität unberücksichtigt liess, ebenfalls nicht zur Nachahmung geeignet. Man schuf sich also ein Mittelding, indem man gewisse Elemente miteinander zu verschmelzen suchte. Man entnahm dem Gregorianischen Gesange die Regelung der Accente durch den Text und vermied dadurch die Einreihung der Töne in ein geregeltes Taktmass, andererseits war es der Mensuralmusik angemessen, dass dem quantitierenden Silbenmasse ein ziemlich geregeltes Längenverhältnis entsprach, dergestalt, dass die langen Silben annähernd die doppelte Zeitdauer der kurzen erhielten.“ [1]) In Befolgung der neuen Prinzipien schuf man also eine neue Kunstform. Man wurde dazu ganz von selbst geführt. Später versuchte man bei prosaischen Texten eine ähnliche Rücksicht auf die Quantität der Silben walten zu lassen. Man gab die Berechtigung eines solchen Versuches zu, ohne in der Struktur des Textes dieselbe Begründung zu besitzen. Bald wurden die neuen Grundsätze Regel und Vorschrift, der sich kein Komponist von feiner Sitte entziehen sollte. Hier handelte es sich aber immer nur um Neukompositionen, in denen neue Prinzipien leicht zur Anwendung kamen. Der Choral hingegen war ein Bestehendes, Altgewohntes, in sich Vollendetes. Andererseits waren die Barbarismen der Polyphonisten durch den mehrstimmigen Satz und eine schwerere Belastung leichter Silben viel gravierender als im Chorale und meist nur die Folge einer unbegründeten und falschen Nachahmung des letzteren. War es notwendig oder

---

[1]) Prüfer l. c. S. 7.

auch nur möglich, Grundsätze, welche zunächst für die Polyphonie zubemessen und für diese allein begründet und gefordert wurden, auf den Choral zu übertragen und die alten Melodien in praktischer Befolgung derselben umzuarbeiten?

Auf dreifachem Wege konnte die Lösung dieser Frage versucht werden:

a) indem man die gegebenen Melodien einer kritischen Analyse unterzog und dieselben dahin prüfte, ob in der Textbehandlung gewisse Gesetze sich nachweisen lassen, m. a. W. ob die „Barbarismen" eine prinzipiell gewollte und absichtlich berechnete Licenz, oder eine nur unbeachtete, zugelassene Schwäche des Komponisten sind; ob ihre Anwendung bestimmten Rücksichten und Zwecken dient; ob diese gegebenen Falles ästhetisch begründet sind oder nicht; u. s. w.

Diesen Weg hat unseres Wissen kein Theoretiker des 16. Jahrhunderts in seinen Untersuchungen und Darlegungen über den cantus planus betreten; er hätte ein methodisches Studium des Chorals bedingt, wie es damals eben nicht Mode war.

b) Von anderem Gesichtspunkte aus liess sich die Frage allgemeiner fassen und in aprioristischer, spekulativer Form behandeln: Wie verhalten sich Wort und Ton in ihrer beiderseitigen Aufgabe und im Verhältnisse zueinander betrachtet? welche Rechte kommen dem Worte zu? worin hat die Rechtmässigkeit etwaiger Ansprüche ihren Grund?

Von dieser Seite behandelt z. B. Salinas, wenn auch in sehr ungenügender Weise, unsere Frage. Was liegt denn Schlimmes darin, wenn das Wort im Gesange sich hin und wieder der Musik unterordnet?

c) Endlich stand der Weg eines Vergleiches mit der Mensuralmusik, mit der Art, wie sie den Text behandelte, offen. Hierzu boten die Werke der alten und neuen Schule genügendes Material für die ausgedehntesten Untersuchungen dar.

Der Choral hatte, wir wiederholen es, in der allgemein musikalischen Theorie und Praxis des 16. Jahrhunderts eine weit bedeutsamere Stelle als heute. Die Tradition war noch ununterbrochen und die Melodien standen in hohem Ansehen, wenn auch die ersten Stimmen des Widerspruches laut zu werden begannen. Sollte ihretwegen, was gestern alle entzückte, heute und fürderhin unrecht und barbarisch sein? Dazu bedurfte es einer Umwertung nicht nur der alten Bücher und

Melodien, sondern der gesamten Anschauung über „gut und bös“ in der Musik.

Hatte man sich wirklich auf einem wahren und echten Kunstbarbarismus im Chorale ertappen lassen?

Die erhobenen Anschuldigungen betrafen Verstösse gegen die Quantität und die korrekte Betonung der Silben. Und da solche Verstösse in der Sprache nach Sankt Isidor „Barbarismen“ genannt werden, so war der Beweis von den musikalischen Barbarismen der alten Schule erbracht. Weitere Gründe braucht es nicht; es sollte fortan zum guten Ton gehören, in der Textbehandlung Accent und Quantität besser zu wahren.

Allein der Streit drehte sich nicht um das thatsächliche Vorhandensein der Barbarismen — dieses war wie in der älteren Polyphonie, sowie im Chorale notorisch — sondern um ihr Existenzrecht. Je häufiger und offener diese Barbarismen im Chorale waren, desto mehr gemahnten sie zum Nachdenken.

Einen positiven Grund gegen die Berechtigung oder Zulässigkeit der alten Textbehandlung hat die Theorie des 16. Jahrhunderts unseres Wissens nicht erbracht. Dass es aber schlechthin selbstverständlich sei, die Silbenlänge, wie sie die Grammatik abmisst und verzeichnet, mit minutiöser Genauigkeit im Gesange einzuhalten, auf diesen Grundgedanken verfiel die Theorie auch nicht so bald. Die Praxis hätte sich nicht daran gebunden. War aber eine freiere Behandlung des Wortes im Gesange stillschweigend zugestanden, so handelte es sich nurmehr um die Grenzen des Erlaubten und Natürlichen und Schönen. Wo dieselben liegen, vermochte die Theorie des Seicento nicht anzugeben. Wir dürfen daher ihrem Proteste gegen den Barbarismus der alten Schule, so berechtigt und fruchtbar er mit Rücksicht auf die Polyphonie war, nicht den Wert eines allgemein gültigen, wissenschaftlich begründeten Lehrsatzes beilegen,[1]) und vermögen in ihm die Forderung

---

[1]) Man vergleiche hiezu das Urteil P. U. Kornmüllers: Lexikon der kirchl. Tonkunst 1870. Art. „Text“ S. 434 f. „In dem gregorianischen Chorale herrschte bei der Textunterlage oder vielmehr bei der Besetzung durch mehr oder weniger Noten bezüglich ihrer Länge und Kürze oft grosse Willkür(?) besonders vom 10. Jahrh. angefangen, wo die Melodien vornehmlich bei den Franzosen sehr notenreich werden, überliessen sich die Verfasser solcher Melodien mehr dem durch die augenblickliche Stimmung und das gehobene Gefühl diktierten melodischen Flusse, dem sich die Quantität der Silben teilweise

einer Umarbeitung der gregorianischen Melodien um so weniger zu erkennen, als seine Spitze noch nicht gegen den Choral gerichtet war.[1])

Aber vielleicht nötigte das Beispiel der Polyphonisten zu einer gründlichen Ausrottung der Barbarismen im Chorale? Gewiss mussten die neuen Anforderungen an Gewicht und Ansehen gewinnen, wenn sie in der Komposition zu glänzenden Resultaten führten und unbestreitbar haben sie in der Folge dazu verholfen. Allein zum Siege gelangten diese Prinzipien selbst in der Polyphonie nur langsam. Noch 1550 konnte Isaacs Choralis Constantinus als eine bedeutende Erscheinung sich an die Öffentlichkeit wagen, obschon in ihm die Textbehandlung des Chorals nicht nur beibehalten, sondern durch Hinzutritt der Mensur, einer bewegten Polyphonie und einer doppelzeitigen Verlängerung der Choralnote zur Longa, oft genug auch des Gegengewichtes eines fünf-, sechs- und mehrstimmigen Satzes zu weit ernsteren Bedenken Anlass geben musste. Welche Barbarismen sich Isaac gestattet, zeigen folgende Beispiele:

me-mi - - - - ne - - - - - - - - - - - ris.[2])

Do-mi - - - - - - - - - - - - - mus.[3])

---

unterordnen musste. Doch war das keineswegs für das Ohr und den Sprachaccent so beleidigend, weil kurze mit vielen Noten belegte Silben immer durch die nachfolgende auch tonreiche Silbe eine Gewichtsausgleichung fanden und der gute Vortrag die über eine kurze Silbe gesetzten mehreren Noten als ein leicht hinfliessendes Melisma mit geringem Accent darstellte."

[1]) Die Behauptung des Don Fernando de las Infantas, dass die Theoretiker seiner Zeit sich nicht gegen den alten Choral und seine Eigenart aussprechen, erscheint demnach, soweit unsere Kenntnis reicht, nicht einfach aus der Luft gegriffen.

[2]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Wien, Artaria 1898, Band V 1. Teil, S. 172.

[3]) l. c. S. 232.

Isaac zählte zu den besten Polyphonisten an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Glarean nennt ihn mit vieler Auszeichnung und auch in Italien hatte sein Name einen guten Klang. Stellen, wie die angeführten, sind aber bei Isaac wie bei seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern keineswegs eine Seltenheit. Das Liber quindecim missarum,[1]) das Andreas Antiquus de Montona 1516 zu Rom druckte und Leo X., dem Protektor des Humanismus, widmete, ist voll von ähnlichen Barbarismen. Nur eine kleine Blütenlese möge hier geboten werden.

Mouton, Missa: Alma Redemptoris [2]):

a - gi - - - - - - - - - - - mus.

Spi-ri - - - - - - - - - - - - - - - - tu.

Fevim, Missa: Mente tota [3]):

a- gi - - - - - - - - - - - - mus.

Do- mi - - - - - - - - - - - num.

Brumel, Missa: De beata Virgine [4]):

Spi-ri - - - - - - - - - - - - - - - - tu.

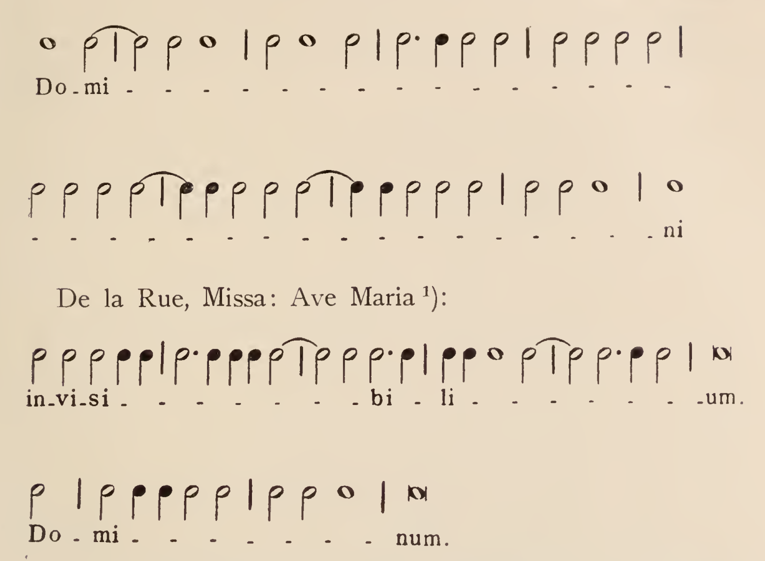
---

[1]) Neu herausgegeben v. Expert, Les maîtres musiciens de la renaissance française. Paris, Alphonse Leduc, 1899.

[2]) l. c. IX. S. 11 u. 21.

[3]) l. c. IX. S. 74 u. 86.

[4]) l. c. VIII. S. 27 u. 64.



Ähnliche Freiheiten erlaubten sich spanische und deutsche Komponisten. Die Psalmodia variata des Fray Tomás de Santa Maria z. B. enthält Stellen, wie die folgende:

fu - e - - - - - - - - - - ro. [2])

Selbst Vittoria erlaubt sich bisweilen Stellen, wie die folgenden [3]):

li - be - ra.

A - bra - hae.

lau - da - ti - o.

---

[1]) l. c. VIII. S. 95 u. 105.
[2]) aus: Philippo Pedrell, Hispaniae Schola mus. sac. vol. VI.
[3]) Proske, Mus. div. Ann. II, tom. 1, S. 16 u. 20. tom. 2, S. 42.

Und Martin Agricola schreibt in seinen Melodiae Scholasticae [1]) (1578) unter anderem:

pe - ti - te.

de - se - - - - - ro.

dex - te - - - ra.

tri - bu - lan - ti - - - - - bus.

Seltener findet man Spuren eines nicht gänzlich abgelegten Barbarismus bei dem humanistisch gebildeten Jakob Gallus und Orlandus Lassus. Ersterer gestattet sich in seinem Opus musicum [2]) z. B. folgende Stelle:

sae - cu - - - - - lum.

und Lassus schreibt [3]):

de - pre - - - - - - - - - cor.

cir - cum - da - bor.

Es ist unnötig, die Liste weiter zu führen. Im folgenden Kapitel wird überdies noch von Barbarismen bei Palestrina die Rede sein. Die kurzen Angaben dürften genügen, die Aussage

---

[1]) aus: Prüfer, Untersuchungen über d. ausserliturg. Kunstgesang. S. 7, 47, 68.

[2]) aus: Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. 1899. Bd. VI, 1. Teil. S. 47.

[3]) Ges. Ausgabe: Härtel, Leipzig. Bd. I. S. 70 und Bd. III. S. 106.

des Salinas und del Lago zu bestätigen, dass nämlich die Komponisten ihrer Zeit der Fesseln des Barbarismus sich nicht völlig entschlagen hatten.[1])

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts — bei einer Gruppe von Komponisten schon früher — nahmen derartige Barbarismen, zur Ehre der Meister dieser Zeit sei es gesagt, den Charakter einer seltenen, mehr oder weniger „zufälligen oder unbeachteten Ausnahme" an. Vor allen Palestrina und Lassus machen von solcherlei Licenzen nur spärlichen Gebrauch. Doch beweist auch das vereinzelte Vorkommen dieser „Freiheiten", dass man damals nicht so strenge als heute dachte und schrieb.
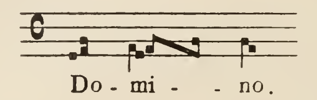
Aber wäre auch diese Wendung zum Besseren in der Polyphonie rascher und zielbewusster vor sich gegangen, dem Cantus planus konnte sie in keiner Weise präjudizieren. Denn die Polyphonie baute längst nicht mehr auf gleicher Grundlage mit dem Choral, wenn sie diesem auch die Motive und Cantus firmi entlehnte und ihm in den Tonarten folgte. Rhythmik und Melodik waren in ihr längst andere geworden. Die Mensur, die Mehrstimmigkeit, die Polyrhythmik, die imitierende Führung der Stimmen gestattete und verlangte eine andere Art der Textbehandlung als der einstimmige, frei dahinfliessende Tongang des gregorianischen Chorals. Es war ein Fehler der Mensuralisten sich hierüber nicht früher schon klar geworden zu sein.

Zu welchen „Barbarismen" eine sklavische Abhängigkeit vom Originale eines cantus firmus den Komponisten verleitete,
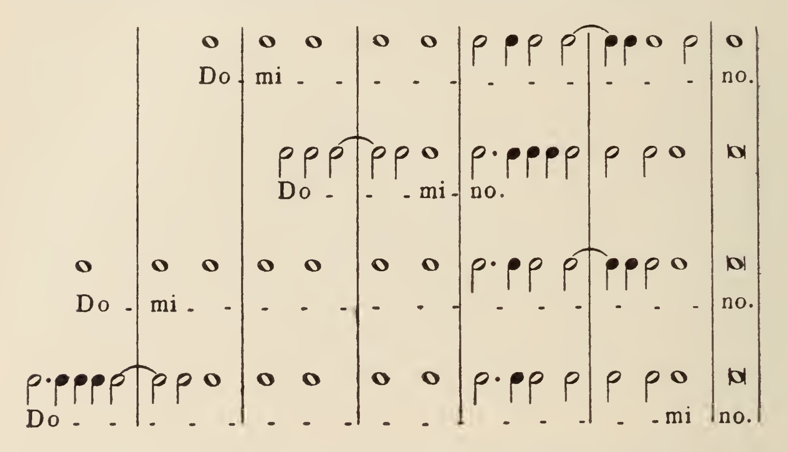
---

[1]) „Dass hinsichtlich der Prosodie, Quantität und Betonung der Sylben" die Alten (mit teilweissem Einfluss der Meister des 16. Jahrhunderts) „von der Behandlung des Textes in der neueren Musik vielfach abweichen", hat schon Dr. Proske in seiner Einführung zur Musica divina, Band I. (Regensburg, Pustet. 2. Auflage redigiert von Dr. Haberl 1884. S. XXVI) hervorgehoben. Proske, der „Musicae divinae restaurator ingeniosissimus" giebt auch eine Erklärung dieser verschiedenen Behandlungsweise des Textes. „Ein inniges Anschliessen des Tones an das Wort war durch das Gesetz der auf den Totaleindruck berechneten obligaten Stimmführung äusserst erschwert; das Vorherrschen fugierter, eigentümlich betonter und gedehnter Melodien, der Wechsel verschiedenartiger Rhythmen u. s. w. widerstreben nicht selten dem Taktgewichte hinsichtlich des Silbenmasses auf eine unsere Gefühle nicht befriedigende Weise. Es lag in dem Genius der alten Musik, sich nur von dem Gesamtinhalte der Worte, d. i. von dem in ihnen verborgenen lyrischen Grundgedanken bestimmen zu lassen, und somit auf das Ganze seine Kunstabsicht zu richten, wobei oft die richtige Betonung der Silben und Worte versäumt wurde."

sehen wir an Isaac. Er findet im Graduale auf den ersten Sonntag nach Pfingsten den Introitus: Domine in tua misericordia. In strengem Anschlusse an die Melodie belässt er die Silbenverteilung des Originals. Bei der Stelle cantabo Domino singt die Choralmelodie:



Bei Isaac gewinnt die Phrase folgendes Aussehen:



Die Zeitwerte über den einzelnen Silben stellen sich in vorliegendem Falle dar, wie folgt:

Originalmelodie:	3	6	2
Isaac: Cantus:	2	16	2
Altus:	5	2	12
Tenor:	2	20	4
Bassus:	22	2	4
	Do-	mi-	no.

Mehr noch als die Zahl der Zeiteinheiten fällt bei diesem Vergleiche die rhythmische Bedeutung der einzelnen Tonzeiten ins Gewicht. Während eine fliessende Bewegung die Ausführung der Neume im Chorale auf der Wortsilbe „mi“ erleichtert, erschwert Isaac den Gang der Melodie durch seine

Erweiterung der Zeiteinheit des Originals zur zweizeitigen halben Note. Cantus und Tenor müssen bei ihm überdies auf ihrer kurzen Unbetonten die Gegen- und Nebenaccente der anderen beiden Stimmen aushalten. Man beachte ferner den successiven Einsatz des Cantus und Altus, der naturgemäss hervortritt und eine Verschärfung des Gegensatzes zu der Linie, welche Tenor, bezw. Cantus auf der kurzen Silbe „mi" ausführen, herbeiführt; endlich die Synkope der Schlusskadenz des Cantus.

Unter solchen Umständen sollte der Sänger eine natürlich schöne Deklamation des Wortes wahren. Allein je mehr das polyphone Element sich auswuchs, je grösser die Zahl der führenden Einzelstimmen, je bewegter das gegenseitige Suchen und Fliehen wurde, desto schwieriger gestaltete sich die Kunst, dieser berechtigten Forderung eines richtigen, verständlichen, ungekünstelten, ungezwungenen Sprechens im Singen zu genügen.

Mit Recht machte die Theorie gegen eine solche Art der Textbehandlung Front. Eine Richtung, welche die oft missbrauchten Licenzen und Kronrechte der Komponisten massvoll einschränkte und den richtigen Mittelweg betrat, hatte für die katholische Kirchenmusik, wie für die Polyphonie überhaupt eine hervorragende Aufgabe zu erfüllen. Sie konnte auf ihrem Gebiete des Erfolges gewiss sein. Auf diesem Eroberungszug in der Polyphonie die Fahne eines massvollen Fortschrittes getragen zu haben, gehört nicht zu den letzten Verdiensten Pierluigis da Palestrina.

Für den Choral aber lagen die Verhältnisse anders. Bei richtigem Vortrage entbehrte er der erschwerenden Umstände, welche in der Polyphonie die sogenannten Barbarismen unerträglich machten. Zu einem Rückschlusse von dem, was für polyphone Neukompositionen gefordert werden konnte, auf den bestehenden, einstimmigen, freirhythmischen Choral fehlte also auch die nötige Grundlage. Selbst wenn die Lehrsätze der jüngeren Theoretiker und Komponisten in der Polyphonie das Bessere, Richtigere, dem gesungenen Worte Angemessene waren — was nicht absolut bestritten werden soll — und selbst wenn sie das einzig Richtige enthielten, so standen Polyphonie und Choral mit ihrem begrenzten Masse von Vorzügen und Mitteln als zwei selbständige Stile n e b e n , a b e r n i c h t g e g e n einander.

Thatsächlich kam die Frage über die musikalische Text-

behandlung nie zum Austrage. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hörte die mittelalterliche Polyphonie wie der Choral auf, hauptsächlicher Gegenstand des musikalischen Studiums zu sein. Die Kunst der Neuzeit schuf neue Formen, in denen sie ihr Denken und Fühlen aussprach. Von den Nachkömmlingen der älteren Choraltheoretiker kapitulierte der eine oder andere, während immer noch eine beträchtliche Zahl der Epigonen zu retten suchte, was bei der Verwirrung und fühlbar werdenden Altersschwäche an Prinzipien und Erinnerungen zu retten möglich war. Die Textbehandlung der Alten aber geriet mit dem altehrwürdigen Chorale und der glänzenden Polyphonie des Seicento in vielen und weiten musikalischen Kreisen in Vergessenheit. Die Frage nach ihrer Berechtigung hatte ungelöst anderen Problemen weichen müssen.

Dem Berichte des Don Fernando oder dem Gerede zufolge, das in Rom über die geplante Reform gepflogen ward, stand endlich eine Kürzung der reichen Melismen auf dem Programme Palestrinas und seines Mitarbeiters Zoilo. Das Breve redet von ihnen nicht, es sei denn, dass unter den superfluitates „überflüssige Notengruppen" verstanden würden, wozu allerdings kein hinlänglicher Grund vorhanden ist.[1]) Viel natürlicher denkt man an die seit 1570 unnötig gewordenen Gesänge, deren Texte im Messbuch ausgeschieden wurden, wie z. B. die zahlreicher Sequenzen oder ganzer Offizien. Die Scheu vor einem „zuviel" lässt sich in den Berichten des 16. Jahrhunderts nicht in dem Masse wiederfinden, als heute da und dort angenommen wird. Sang man doch selbst die Sequenzen polyphon, wie sollte man sich also die Zeit gereuen lassen, dieselben oder wenigstens die übrigen obligaten Messteile choraliter zu singen? Von einem Widerwillen gegen den alten Choral verrät auch Konrad von Zabern nichts. Glarean schwärmt für Sequenzen und Choral. Die Vorzüge des Chorals waren noch nicht aus dem Bewusstsein jener Zeit geschwunden und die kirchlichen Behörden müssen von hoher Achtung gegen dieselben erfüllt

[1]) Das Breve spricht nur von Fehlern, welche seit 1570 in die Choralbücher eingedrungen. Dass aber damals die alten Melodien durch unnötige Erweiterungen belastet worden, ist kaum wahrscheinlich. Der Ausdruck superfluitates ist allerdings wie obscuritates an sich unbestimmt und dehnbar, kann und muss aber aus der im Breve genannten Voraussetzung und Absicht Gregors XIII. erklärt werden.

gewesen sein, als sie die Sänger, Kleriker und Laien unermüdlich zum Studium und zur würdigen Ausführung der alten Melodien ermunterten und mit grossem Kostenaufwand die alten Choralbücher durch Kopien und Neudrucke ersetzen liessen. Choralmelodien polyphon zu bearbeiten, war noch ein vielbeliebter Gebrauch. Auch das Volk sang eine grosse Zahl dieser Melodien. Selbst die protestantischen Kirchenordnungen behielten mit der lateinischen Sprache die alten Melodien für lange Jahre bei. Der Chor sang die Teile des Ordinarium missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus; ferner Introitus, Graduale, Alleluja, Sequenzen, Offertorium, die Antiphonen der Vesper choraliter oder figuraliter, je nach Umständen der Zeit und des Ortes. Dieser Gebrauch erhielt sich, wenn auch nicht überall gleichermassen, so doch in einzelnen protestantischen Gemeinden bis in das 17. und 18. Jahrhundert.[1]) In welchem Ansehen die alten Melodien in der neuen Kirche standen, ersieht man aus einer bei Prätorius[2]) mitgeteilten Erklärung des Johann Walther. Bekanntlich hatte Walther bedeutenden Anteil an der Begründung der protestantischen Kirchenordnung, um so mehr interessiert sein Urteil über den traditionellen Gesang der katholischen Liturgie. Auf denselben völlig Verzicht leisten, mochte er nicht. Nur einige Korrekturen hielt er für angezeigt.

„Die Ursachen — so lauten die „Verba des alten Johann Walthers" — warum ich den Choral Gesang (welcher im Texte reine, in den Noten aber sehr verfälschet) korrigiert, sind diese:

Denn erstlich hat mich dazu bewegt unserer Vorfahren (vor unserer Zeit) lieben Christen und Heiligen schöne, köstliche, geistreiche, künstliche, lateinische und deutsche Gesänge aus der Propheten und Aposteln Schriften gezogen, welche sie Christo zu ehren gemachet, und in ihrer Gemeine Gott zu lobe gesungen. In welchen Gesängen man spüret und aus den fröhlichen Melodien klärlich siehet die grosse Freude und Brunst ihres Geistes über dem göttlichen unerforschlichen hohen Werk der Menschwerdung Christi und unser Erlösung, derer ich etliche erzählen muss: Als da ist, das

---

[1]) R. von Liliencron: Über den Chorgesang in der evangelischen Kirche. 1881. Heft 144 der deutschen Zeit- und Streitfragen.

[2]) Praetorius, Syntagma, 1614. Bd. 1 S. 459 ff. Vgl. Eitner, Monatshefte, X. 1878. S. 81—82.

Verbum caro factum est.
Puer natus est nobis.
Grates unus omnes (u. s. w.).

Item, von der fröhlichen Auferstehung Christi:

Christus resurgens
Victimae paschali laudes (u. s. w.).

Und solcher dergleichen Gesänge sind vielmehr: von welchen herrlichen Gesängen alle Christen bekennen müssen, dass sie hohen reichen Verstand der heiligen Schrift in sich haben. Und wenn sie mit andacht und aufmerkung gesungen werden, die Herzen der Menschen kräftiglich zu Gott erwecken und zu seinem Lobe reizen.

Und wiewol man Leute findet, welche allein die deutschen alten christlichen Lieder für gut achten und loben, die lateinische erzähleten Gesänge aber päpstlich heissen; solches ficht mich wenig an.

— Daher sind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle lateinische, christliche Gesänge aus der Kirche stossen.“

Wie man katholischerseits über den Choral urteilte, zeigt u. a. Glarean. Weit entfernt, die Lage der Kirchenmusik im 16. Jahrhundert als eine ideale aufzufassen, möchte er doch die alten Melodien nicht auf die Seite schieben. Zwar glaubt niemand so sehr als Glarean an die Notwendigkeit einer Reform, solange es sich um Rektifizierung der harmonikalen Natur der Melodien, um die Eigentümlichkeiten der Modi an sich und in den einzelnen Melodien, um ihre Qualifikation und Gruppierung handelt und gerade sein Hauptwerk, das Dodekachordon strebt diese Art von Reform an. Er weiss auch genug zu jammern über Differenzen in den Choralbüchern seiner Zeit.[1] Und dabei ist er voll Bewunderung für die gregorianischen Melodien. Gegen Ende des zweiten Buches seines Dodekachordon[2] wirft er die Frage auf, wem wohl die Palme gebühre: dem Phonascus oder dem Symphonetes, d. h. dem Erfinder und Sänger der alten Choralmelodien oder dem Komponisten in polyphonem Satze? Glarean hält es mit jenen, „die einen tüchtigen Phonascus

[1]) s. oben S. 186.
[2]) Kap. 38.

keineswegs dem Symphoneten inferior nennen; ja gerne verlasse ich, so fährt er weiter, das Lager derer, welche den gregorianischen Gesang verachten, einzig deswegen, weil er nicht mit so vielen Formen ausgestattet ist, noch so viele Gelegenheit zu Gewinsel giebt, als die Mensuralmusik. Denn die ersten und tüchtigen unter den Phonasken beweisen kein geringeres Talent, als jeder unserer heutigen Symphoneten in vielverschlungener Stimmführung. Ich bin wirklich der Meinung, dass der Choral, mit seiner sinnigen Unterscheidung der Modi, den die Geistlichen früherer Zeiten so trefflich vorzutragen gewohnt waren, der christlichen Frömmigkeit vieles nütze und nicht wenig zur Erbauung der Gemüter, worauf wir gegenwärtig besonders sehen, beitrage; und zwar vor allem jene Melodien, die in Italien ein Ambrosius, Gregorius und Augustinus geschaffen. Unter die Zahl dieser Männer gehört auch der Schweizer Notker von St. Gallen und der Graf von Veringen, Hermanus Kontraktus, ein Mann, der, wie wir an anderer Stelle bezeugt haben, durch hohe Geistesgaben sich auszeichnete. Schon in der einzigen Prosa von der Himmelskönigin und Mutter Christi „Ave praeclara" scheint er mehr Talent zu verraten, als die zahllose Schar anderer mit ihren vielstimmigen Singweisen. Allerdings, wer die Natur der Tonarten nicht versteht, wie zu diesen Zeiten fast alle unsere Sänger, und wer den Gehalt einer Melodie nur nach der Harmonie beurteilt, ohne Rücksicht auf die Affekte und wahre Anmut, der tadelt eben, was er nicht kennt. Ich schone hier der Namen, obwohl ich solche mit Namen nennen könnte, die von Kunst weniger als ein Esel verstehen, die aber, was (im Chorale) gar wohl stund, verworfen und an seine Stelle so Unpassendes, Ungeschmackes gesetzt haben, dass sie damit ihren völligen Mangel an Verständnis verraten. Aber so geht es eben in diesem Jahrhundert. Wollte man etwas vom Alten entfernen, so war es recht, wenn man Besseres dafür zu geben vermochte. Um frei und frank meine Meinung zu sagen: ich bin weit entfernt, eine Verdrängung des Chorals zu wünschen und beteuere sogar, dass nie etwas Vollkommeneres als seine Melodien geschaffen wurde, da sie durch Kunst und Frömmigkeit gleichermassen ausgezeichnet sind. Ich denke hier an das Graduale, worin in glücklichster Weise alle Tonarten und zwar entsprechend dem Inhalt der Texte verwendet sind. So sehr ist die natürliche Anlage der Modi

in diesen Melodien ausgedrückt, dass es nicht besser sein könnte. Hierüber kann niemand mehr zweifeln, der nur immer die Sachen nicht mit Willkür, wie's heute geschieht, sondern mit Vernunft und Kunstverständnis beurteilt."

„Allerdings haben sich mit der Zeit Missbräuche im Gesange eingeschlichen, ich gestehe es, und allgemach hat der Unverstand seine Possen dem rechten Grundstock der Melodien angeflickt. Allein, wo giebt es eine Kunst, wo ein gleiches Übel nicht mit Recht zu beklagen wäre?"

„Indessen was lässt sich Unsinnigeres denken, als wegen der Abirrungen einiger Individuen sofort abzuschaffen, was in rechter und frommer Art eingesetzt und verordnet war, wie wir leider gerade in unserer Zeit geschehen sahen, da mit dem Neuen doch nichts Besseres und Frömmeres geboten wird? Klüger wäre es gewesen, einzelne Übelstände zu verdecken oder zu ertragen, als leichtfertig alles zu ändern; aber so ist eben unseres verderbten Adams, unseres Fleisches Lust und Hoffart, die Gefallen daran finden, alles auf den Kopf zu stellen. Missbräuche müssen beseitigt werden, die Eiterbeule soll aufgeschnitten werden, aber so, dass dem Beine kein Schaden geschieht; aus der Quelle werde alles Unreine entfernt." Selbst die Heiden wissen, wie sehr alles in dieser Zeit der Vergänglichkeit und dem Zerfalle preisgegeben ist. Um so mehr hätten die Christen Mass halten — Glarean spricht offenbar hier von den religiösen Wirren wie von einem Beispiele der Reform — und den vorhandenen Fehlern gegenüber mehr Weisheit bezeugen sollen."

„Um zu unserem Thema zurückzukommen, so meine ich, dass es unsere Pflicht war, das, was die unbescholtensten und heiligsten Männer geschaffen, nicht zu verachten oder zu bespötteln, sondern zu ehren; und dann, was die Länge der Zeit oder die Bosheit des Teufels geschadet, in guter Absicht ohne jede Anmassung zu bessern. Giebt es auf anderen Gebieten Männer genug, die tief eingewurzelte Übel zu heilen verstehen, wäre in den heiligen Gesängen nicht dasselbe möglich?" Kunst und Liturgie hätten gleichen Nutzen davon. „Denn für die Bildung der jungen Stimmen findet man nichts Tauglicheres als die Choralmelodien. Denn die Mensuralmusik verstehen nur wenige." „Ich erachte es demnach für eine Aufgabe, die eines hochbegabten Geistes würdig wäre, was an diesen guten Melo-

dien Schaden gelitten, auszubessern. Aber nur zu wahr ist eben das Sprüchwort: Erhabenes zu tadeln kostet weniger Mühe, als es nachzuahmen."

„Das bewahrheitet sich zumal in unseren Tagen. Nicht wenige haben den Choral verworfen. Einige aus ihnen, die sich zu schwach fühlen, ähnliches zu schaffen, lassen uns dabei ganz im Stiche; andere bieten als Ersatz für den Psalmengesang so unpassende polyphone Gesänge, dass ich über ihren Unverstand und ihre Ungeschicklichkeit nicht genugsam zu staunen vermag. Die alten Phonasken waren Dichter, niemand zweifelt daran, sie wählten zu dem Texte die passenden Tonarten und bildeten so die Melodie. So verfuhr nach Bericht der heil. Schrift der königliche Sänger David. Bei den Griechen und Lateinern, vor allem unter ihren Lyrikern machen wir dieselbe Wahrnehmung. Solche Lieder müssen in eine gefällige Weise gekleidet, dem Ohre mehr Wohlgefallen bereitet und vor den Fürsten und Grossen mehr Lob geerntet haben, als alle unsere neuen polyphonen Kompositionen. Darum war es vom heil. Geiste vorgesehen, dass gerade jene Modi in den ersten Zeiten der Kirche gebräuchlich waren. Will der Leser sich selbst von der Wahrheit des Gesagten ein Urteil bilden, so möge er nur unter meiner Führung die Tonarten eingehender studieren und des öfteren in frommer Andacht etwas aus dem Hymnenschatze der heil. Väter singen, wie die alten Dichter ihre Lieder, und die ersten Christen ihre Psalmen sangen. Dies kann ein jeder zu jeder Zeit thun; nicht so aber das Singen zu mehreren Stimmen. Wie oft wird man zwei oder drei Sänger zur Stelle haben, die mehrstimmig zu singen fähig sind? Da giebt es immer Schwierigkeiten und Verdruss. Wer in der Sache etwas versteht, will um seine Kunst gebeten sein; die nichts davon verstehen, lassen unter dem Gesange den Kopf hängen, entweder weil sie mitsingen möchten, oder weil sie sich ihrer Unfähigkeit schämen, oder weil sie verschmähen, wozu sie nicht taugen oder was sie eben nicht verstehen. Andere, und deren ist wieder eine grosse Zahl, können wohl etwas in ihrer Kunst, sind aber ihrer Sache nicht sicher genug und machen, den Zuhörern eine Pein, Fehler auf Fehler. So selten ist es, dass zwei oder drei tüchtige Sänger zusammenkommen. Und dann haben sie nicht immer die erforderlichen Stimmen, selbst

wenn sie im Singen geschult sind. Wie schwer ist es nur, einen guten Bassisten zu finden.“

„Um dieser Gründe willen möchte ich die hervorragenden Phonasken den Symphoneten keineswegs nachsetzen. Noch glaube ich, dass der Choral seinem Kunstwerte nach und so, wie er aus den natürlichen Tonarten gebildet ist, dem Gewinsel der Polyphonisten weichen müsse.“

„Beide Arten des Gesanges möchte ich in Ehren sehen und in der Achtung, welche ihnen die Alten gezollt haben und die sie auch heute noch geniessen.“

Echt humanistisch, bitter, geschwätzig, pro domo, sind diese Erwägungen Glareans doch von einigem Interesse, da gerade was Vicentino und Cirillo dem Chorale absprachen, in ihnen dem Chorale nachgerühmt wird: die künstlerische Ausnützung des tonalen Charakters nach Massgabe des Textes. Für Glarean ist der Choral ein Kunstwerk, das einen Vergleich mit der Polyphonie des 16. Jahrhunderts nicht zu scheuen braucht und das anstatt der unverständigen Geringschätzung und Behandlung seitens einiger Polyphonisten eine wahre Restauration wohl verdient. Eigenes Studium hat den Verfasser von dem Vorhandensein beklagenswerter Schäden im Chorale überzeugt; er wünschte eine Reform, sein Dodekachordon selbst führte eine solche, wenigstens nach gewissen Gesichtspunkten durch. Kürzungen, Änderungen an der Melodik oder Rhythmik hielt Glarean jedoch nicht für angebracht. Ebensowenig tadelt er Längen oder Barbarismen; es ist dies um so beachtenswerter, da er sonst mit zweckdienlichen, unzweideutigen Ausdrücken nicht spart, wo er seinem Unwillen Luft zu machen für gut hielt.[1])

Nicht jedes Wort Glareans ist bestimmt, auf der Goldwage geprüft zu werden. Aber selbst wenn wir Anstand nehmen, seiner Ausführung in allen Stücken rückhaltlos beizupflichten, besitzen wir in dem 38. Kapitel des Dodekachordon das Urteil eines humanistisch gebildeten, vielgereisten Musikers, der in Choral und Polyphonie durch ausgedehnte Studien wohlunterrichtet, gegen die alten Melodien eine aufrichtige Wertschätzung an den Tag legt — für uns ein Zeichen, dass es zu seiner Zeit

[1]) So missfiel ihm die damals allgemein (?) übliche Vortragsweise der Hymnen. (l. c. lib. II. cap. 39.)

vor dem Forum der kunstverständigen Welt um den Choral nicht allzu schlimm bestellt war.

Fehler abzuleugnen, welche im Chorale des 16. Jahrhunderts thatsächlich vorhanden waren, oder dieselben auch nur zu beschönigen, haben wir heute wahrlich keinen Grund. Die Berichte, welche oben mitgeteilt wurden, erkennen ein Für und Wider in der Choraltradition an. Aber keiner derselben stellt die Möglichkeit oder Konvenienz einer Restauration in Abrede, und sollten auch unsere Ausführungen lückenhaft sein, so erlauben sie doch, ein ernsthaftes Fragezeichen hinter die Behauptung zu setzen, dass vor Beginn der römischen Choralreform „alles nach Kürzung der langen Choralmelodien" gerufen hätte, und „schon mehr denn hundert Jahre" hindurch eine Stimmung „in der Luft gelegen war, die dem usuellen Gesange des Mittelalters durchaus ungünstig war". Gegner mag der Choral immer gehabt haben, denn wo wäre ein Kunstwerk, das nicht eine ablehnende Kritik erfahren hätte? Auch Brevier und Missale hatten ihre Feinde, die nach Reformen schrieen und mit der konservativen Reform Pius V. wenig zufrieden waren.

Die Aufgabe, welche eine Choralreform im 16. Jahrhundert zu erfüllen hatte, und das Resultat, welches sich mit gewöhnlichen Mitteln damals erreichen liess, zeigt das oben erwähnte Graduale des Franz de Brugis. Es verrät sich schon mit seinem Titel als Graduale correctum und will also eine Reformausgabe sein. Um so mehr Interesse gewinnen die Grundsätze, welche der Verfasser bei seiner Revision der Melodien befolgte.[1])

„Auf vier Dinge, so belehrt uns hierüber die Vorrede zu seinem Graduale, hat der Verfasser sein besonderes Augenmerk gerichtet.

Erstens nämlich war derselbe emsig bemüht, alle jene Fehler zu entfernen, von welchen beinahe sämtliche Gradualien teils infolge der Unerfahrenheit der Schreiber und durch deren Nachlässigkeit, teils infolge der verschiedenen Geschmacksrichtungen voll sind. Die einen Sänger nämlich wünschten dies, die anderen das, und so kam es, dass hier etwas beigefügt, dort etwas hinweggenommen wurde, und die Unordnung in fast allen Melodien es unmöglich machte, die ursprünglichen Neumen wiederzugeben.

---

[1]) Vgl. Anhang Nr. 4.

Zweitens wurden die nötigen Pausen eingetragen, viele früher schlecht angebrachten aber gestrichen. Wünschenswerte Aufklärung hierüber giebt das Kapitel De distinctionibus et de progressionibus des beigefügten Kompendium. Sowohl bei der Korrektur der Fehler als auch beim Eintragen der Pausen blieb alles unberührt, was nicht gegen die Regeln der Kunst verstiess und erträglich war, während nur das entfernt wurde, was die Kunst offenbar missbilligen musste.

Drittens: Da die Sänger leicht in den Zweifel gerieten, ob in einzelnen Eällen das weiche b oder das reine h (♮) gelte, oder sonst des Tritonus wegen ein anderer Tonschritt zu wählen sei, wurde das Vorzeichen an den betreffenden Stellen deutlich angemerkt.

Viertens endlich wurde ein b auch an manchen Stellen beigesetzt, an denen es bessere Sänger entbehren konnten. Dies geschah deshalb, damit im Chor, wo Eintracht doch am meisten geboten ist, niemals Unordnung entstehe, und nicht durch das Durcheinander von Stimmen (indem die Hälfte der Sänger h, die andere Hälfte b singt) ein störender Eindruck hervorgerufen werde.“

Nun wendet sich de Brugis an seine Ordensgenossen, zu deren Gebrauch das Graduale erschien. Sie mögen nicht vergessen, dass er, der Herausgeber und Korrektor allein die Last der Arbeit getragen, während sie, die Sänger und ihre Ansprüche viele sind. „Die Ihr verschiedenen Provinzen und Sprachen angehöret und also auch Euren Neigungen nach ungleich seid: wohlan, bezeuget eine gleiche Liebe gegen uns, wie wir gegen Euch, da wir vom Lichte heiliger Liebe geführt und nach einem wohlgeordneten Kulte verlangend Euch diese Frucht unserer Mühen unterbreiten. Bedenket wohl, dass ich den Wünschen Vieler entsprechen und nicht allein dem Charakter der Angehörigen eines Landes, sondern soweit menschliche Schwäche es überhaupt nur möglich macht, den Wünschen und der geistigen Anlage Aller genügen musste. Wir Franzosen finden wie die Deutschen und ihre Grenznachbarn an einem reinen h (♮) Gefallen, während die Italiener und alle Südländer das weiche b vorziehen. Die Litaniae z. B. werden bis zur Anrufung „Peccatores“ bei diesen mit b, bei jenen über h gesungen und so ähnlich in vielen anderen Fällen. Da bedurfte

es freilich vieler Umsicht, indem wir nun mit dem Apostel Juden und Griechen [1]) Schuldner geworden."

Mit dieser Schilderung eines Choralisten, der Tag für Tag im Chore stand und die Melodien sang, erhalten wir ein Bild über „die Choralfrage" zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Als de Brugis an die Herausgabe eines Graduale für seinen Orden herantrat, war die Aufgabe, die seiner wartete, eine aussergewöhnlich schwierige und grosse. Zahlreiche Fehler fanden sich fast überall in allen Büchern, durch der Kopisten und Korrektoren Schuld. Was wir oben kurz angedeutet, hat de Brugis unter seiner Arbeit erfahren: dem einzelnen Manne war es unter den gewöhnlichen Verhältnissen des 16. Jahrhunderts unmöglich, die Varianten in allem und jedem auf den genuinen Text zurückzuführen. Dazu fehlten unerlässliche Vorarbeiten, die nötigen Hülfsmittel, eine weitreichende Kommunikation zur Beschaffung der Quellenmaterialien und dergleichen mehr. Leider unterlässt de Brugis über die Natur der beklagten Fehler nähere Aufschlüsse zu geben. Mochte deren Zahl aber noch so gross sein, er verlor den Mut nicht und versuchte, was in seinen Kräften stand, um in seinem Graduale den Anforderungen seiner Zeit und „den Regeln der Kunst" gerecht zu werden. Er folgte also denselben Kriterien, welche siebzig Jahre später von den römischen Korrektoren aufgestellt wurden. Der Erfolg hat bewiesen, dass de Brugis nicht umsonst gearbeitet, sein Graduale ist ein höchst achtenswertes, hervorragendes Monument in der Geschichte der Choralreformen. Wenn auch der Herausgeber von vornherein darauf verzichten musste, in allen Stücken die ursprüngliche Melodie wiederherzustellen, so war er doch bestrebt, dem Originale möglichst nahe zu kommen, und man wird billigerweise sagen müssen, dass er es verstanden ein Werk zu liefern, das mit seinen Melodien der Würde der Liturgie und den berechtigten Forderungen der Kunst entsprach.

Seine Reform gegen das Missgeschick früherer Versuche sicher zu stellen, lässt de Brugis am Schlusse des Graduale eine kurze Anweisung über Einführung, Verbreitung und Erhaltung desselben folgen. Dieselbe umfasst folgende Punkte:

„Erstens dürfen die Mönche im Graduale, Antiphonar,

[1]) d. h. allen Nationen und deren verschiedenen Bedürfnissen und Anlagen.

Matutinale und überhaupt für die Notation aller Gesänge in Zukunft nur die nota quadrata[1]) auf vier rot- oder schwarzgezogenen Linien gebrauchen. Die Textworte aber sollen deutlich und klar geschrieben werden, so dass die Noten passend auf den Linien Platz finden. Die Linien selbst müssen in gehöriger Weite gezogen werden, damit die Noten weder oben noch unten zu sehr beengt werden.

Zweitens haben sich alle an denselben Text sowie an dieselbe Notation mit ihren Ligaturen und Pausen zu halten, welch letztere in den reformierten Büchern mit grosser Sorgfalt eingetragen sind. Nichts aber darf geflissentlich beigefügt oder ausgelassen werden.

Drittens soll jede Abschrift, ehe sie gebunden oder im Chore aufgelegt wird, nach diesen reformierten Vorlagen mindestens dreimal nach Text und Melodie geprüft werden, damit die neuen Bücher nicht, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, infolge mangelhafter Korrektur verdorben werden.

Viertens soll der Chordienst, sobald einmal die Gradualien, Ordinarien und Missalien zur Stelle sind, nach ihnen gehalten werden.

Unter keinen Umständen aber lasse man die Kopien von Laien anfertigen, solange nur immer Mönche zur Hand sind, die Text und Noten entsprechend zu schreiben verstehen. Sollten diese jedoch hierzu unfähig sein, dann sollen sie das Schreiben erlernen und von ihren Oberen dazu angehalten werden. Denn Laien werden alles, was sie schreiben, mögen es nun Texte oder Noten sein, verderben.“ [2])

Mit der kurzen Bemerkung, dass der Chor erst nach dem jeder Intonation folgenden Doppelstriche einzusetzen habe, schliessen diese für die Geschichte der Choralreformen interessanten Ausführungen. Sie sind ein schönes Zeugnis für die Gesinnung, welche man im Orden des hl. Franziskus gegen die gregorianischen Melodien hegte, und für die Mühewaltung, welche man sich deren Forterhaltung kosten liess.

Die Lage, in welcher Franz de Brugis die Reform des Graduale und Antiphonar auf sich nahm, war nicht rosiger als jene, in welcher sich andere Orden oder Kirchen mit ihren

[1]) d. h. die römische im Gegensatz zur gothischen Notation.

[2]) Vgl. Anhang Nr. 5.

Melodien befanden.[1]) Trotzdem gelang es dem eifrigen und wohlunterrichteten Franziskaner, der sich bei seiner Riesenarbeit allein auf seine Kraft angewiesen sah, mit seinem Graduale und Antiphonale von 1499—1500 einen Modus vivendi zu finden, der festgehalten werden konnte, bis weitere Studien zu weiteren Resultaten führten. Bis dahin genügte für die Liturgie ein Buch, welches der alten Tradition möglichst nahe kam, das Werk vergangener Jahrhunderte pietätvoll forterhielt und dabei spätere Generationen den alten Melodien weder entfremdete, noch ihrem Urteilen und Streben irgendwie unzeitig vorgriff, noch sonst ein Hindernis in den Weg stellte. Das Graduale des Franz de Brugis konnte als vielversprechender Anfang einer Reform gelten, auch wenn nicht alles, was von den gregorianischen Melodien verloren war, mit ihm wiedergewonnen wurde. Und wenn weitere Verirrungen und Schäden im liturgischen Gesange auf die Dauer durch das Graduale nicht ganz verhindert wurden, so erwies sich die römische Choralreform, wie wir noch sehen werden, in dieser Hinsicht nicht stärker, denn auch sie bildet ja nicht den Abschluss allen Übels.

Das reformierte Graduale des konservativen Franziskaners erschien nun freilich, bevor der Kampf gegen die Barbarismen die Geister geweckt und geklärt hatte. Die Veränderung, welche nach diesem litterarischen Feldzuge — also nach etwas mehr denn einem halben Jahrhundert — in den Anschauungen vor sich gegangen, spiegelt sich in einem radikalen Reformprogramm eines gewissen Poeten und Musikers Thomaso Cimello, das derselbe in einem Briefe an den mehrmals schon genannten Kardinal Sirleto entwickelt.[2])

[1]) Es würde hier zu weit führen, die Schicksale dieser Reform und deren Nachwirkung auf die Tradition der Franziskaner, speziell in Italien, ins einzelne zu verfolgen. Interessante Mitteilungen über die Gesangsweise im Orden des heil. Franziskus brachte das „Gregoriusblatt“ (Düsseldorf bei Schwann) 1898 bis 1899. Doch lag es kaum in der Absicht des Verfassers, eine umfassende Darstellung der Geschichte des Chorals nach der Tradition der minderen Brüder zu schreiben, viele Ergänzungen wären sonst nachzutragen, welche das Resultat zum Teil wesentlich anders gestalteten. Denn was allein Stella über den Canto Francescano in seiner Breve introduttione (Rom 1665) berichtet, giebt doch ein etwas anderes Gesamtbild; es zeigte sich eben auch in der Überlieferung der Melodien dieses Ordens ein „Für und Wider“ zumal nach 1600.

[2]) Über Cimello sehe man R. Eitner, Biogr. Bibliogr. Quellen-Lexikon, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, Bd. 3. S. 449 und Gaspari, Catal. della bibl. d.

Der Verfasser, Neapolitaner von Geburt, zählte unter den römischen Musikern manche Freunde. Eben hatte ihn Sirletos Vermittlung mit Annibale Zoilo ausgesöhnt. Cimello dankte dem Kardinal und benutzte die Gelegenheit, den hohen Kirchenfürsten für seine musikalischen Studien zu interessieren.

Nach einer Entschuldigung wegen des Versäumnisses eines Besuches bei seinem letzten Aufenthalte in Rom vor 10 Jahren (!), spricht Cimello von seinen litterarischen Arbeiten und seinen „neuen Regeln", die er darin befolgte. Zwischen hinein fliessen Nachrichten rein persönlicher Natur. Im Verlaufe äussert sich der Verfasser des Briefes über die „Reform der Choralmelodien, die, wie man hört, Zoilo übergeben sei. Dazu bedarf es nach seiner Meinung der Kenntnisse in der Metrik; man muss wohl wissen, wo die Accente einzuhalten sind, und wie die kurzen Silben bei steigender, die langen bei abwärts schreitender Melodie behandelt werden; wie man ferner die Interpunktion der Worte und Sätze setzt, um die Neumen gut anzubringen. Sodann sind zu wissen die Variationen des Diatessaron und Diapente, des Ditonus und Semiditonus, des grösseren und kleineren Ganztones, um desto leichter die 34 Fugen herausbilden zu können, die jeder reguläre oder irreguläre Ton hat, wenn ein Komponist ein Motett über einen Introitus oder Offertorium oder Graduale oder einen anderen cantus firmus schreiben will. Dazu kommen noch andere Kunstgriffe, die nötig sind, um die Melodien zu kürzen oder die Silben verständlich zu machen oder irgend an einer Stelle eine Tonfigur zur Ornamentierung als Passage einzuweben."

In der Fortsetzung erfährt der Kardinal, dass Cimello eine Druckerei in Neapel erworben, um die grosse Zahl seiner Werke und seine neuen Regeln drucken zu können, die bei verschiedenen italienischen Komponisten Anklang gefunden. Dem Boethius hat Cimello eine Reihe von Irrtümern nachgewiesen, ja er „findet ihn ganz im Irrtume". Nicht einmal der Unter-

---

Liceo mus. di Bologna III, S. 25, 60, 61. Cimello soll „ein sehr mittelmässiger Poet" gewesen sein und aus Neapel stammen. Von seinen Schülern nennt Gaspari Giov. Giac. Lucari und P. Orazio da Caposele. Letzterer gedenkt seines Lehrers in seinem Werk Practica di Canto Piano (Neapel 1623), auf das wir später noch zurückkommen werden. Den Wortlaut des im übrigen wertlosen Briefes an Sirleto hat Respighi, Nuovo Studio, S. 135—138, unverkürzt abgedruckt.

schied zwischen dem grösseren und kleineren Ganzton ist ihm bekannt. Auch in anderen Intervallverhältnissen bedarf der alte Boethius der Berichtigung. Nun wird Sirleto Bericht von Cimellos Abhandlung über sämtliche „Proportionszeichen des Kontrapunktes", über seine Komposition geistlicher Sonetten u. s. w. Zum Schluss ein Anerbieten: Cimello wäre bereit, für den päpstlichen Hof „die Saiten seines Talentes erklingen zu lassen": dabei wollte er nicht „zu den letzten und geringsten" Dienern der Muse gehören. „Und hätte ich dazu die Last mit diesen Choralgesängen zu tragen, so könnte man Hunderte und Tausende gewinnen." Mit einer Beteuerung neidlosesten Interesses und grosser Erfahrung in derlei Dingen verabschiedet sich Signor Thomaso: das Blatt gestattet seinen Expektorationen keinen weiteren Raum.

Der Brief wurde in Monte San Giovanni verfasst und trägt das Datum vom 13. Dezember 1579, ist also bis jetzt die jüngste Nachricht, welche noch unter dem Pontifikate Gregors XIII. über die Reform geschrieben wurde. Man hat das Programm Cimellos „mehr lächerlich als beachtenswert gefunden". Mit Recht. Doch enthält das Schreiben mehrere Momente, die einiger Bedeutung nicht entbehren: der Auftrag Gregors XIII. galt als eine ehrenvolle Berufung zu einem finanziell viel versprechenden Unternehmen. Gewiss war es leicht, für seine Ausführung Mitarbeiter zu gewinnen, wenn es deren bedurft hätte. Cimello scheint in seiner Kunst eigene Wege gesucht zu haben. Unstatthaft wäre es also, Palestrina und Zoilo für seine Pläne verantwortlich zu machen. Immerhin zeigt der Brief, welche Ideen über den Choral und eine Choralreform damals möglich waren und zur Begründung oder als Direktiven der Reform an massgebender Stelle vorgetragen wurden.

Solcherlei Ratschläge lauteten nun freilich etwas anders, als die Anweisung, welche das Breve vom 25. Oktober 1577 für die Reformarbeiten gab. Das Breve verwehrte jedoch nicht, bei der Ausführung des päpstlichen Auftrages die kunstgeschichtliche Aufgabe einer Choralreform ins Auge zu fassen. Unleugbar lag die Rhythmik der gregorianischen Melodien in den damals gebräuchlichen Chorbüchern nicht nach all ihren Elementen offen und unversehrt vor, und selbst die Lehre vom Gleichwerte der Noten entbehrte der Begründung und Erklärung. Den Rhythmus der Musica plana in möglichster Reinheit

wieder herstellen, seine Grundlagen und Gesetze systematisch entwickeln und in ihrer ästhetischen Bedeutung dem Verständnis der ausführenden Chöre näherbringen: das wäre gewiss eine zeitgemässe, dem konservativen Geiste des Tridentinums und der liturgischen Reformkommissionen Pius V. nicht widerstreitende Aufgabe gewesen, eine Aufgabe zwar, die nicht von heute auf morgen zu erledigen war, die aber der Reform eine einflussreiche Stellung in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik selbst dann noch sichern musste, wenn ihre Resultate nicht allseitig befriedigend gewesen wären.

Hier hätte es vor allem gegolten, die einzelnen Neumen nach Form und Bedeutung klar zu bestimmen, von ähnlichen Tonfiguren zu unterscheiden, die in der Auflösung begriffenen Elemente in fester Einheit zu wahren, für Schreiber und Sänger Normen zum richtigen Gebrauche der verschiedenen Zeichen zu geben. „Unklarheit" und falsche Auffassung in diesen Punkten schadeten unmittelbar dem Rhythmus und mussten den einheitlichen, kräftigen Fluss der Melodie wie ihre Ausdrucksfähigkeit schwächen, im Chorgesang aber zu zahllosen Störungen Anlass geben.

Note oder Neume? — das ist mit kurzen Worten ausgedrückt die Choralfrage am Ende des 16. Jahrhunderts.

Trat die Note an Stelle der Neume, dann musste vor allem ein bestimmendes Prinzip für den Rhythmus statuiert werden. Die in sich rhythmisch gegliederte Neume zerfiel in eine Reihe formloser Töne oder Zeiteinheiten, die rhythmisch weder mit einander verbunden noch von einander geschieden waren. Eine blosse Tonfolge ist aber kein Rhythmus, keine Melodie, keine Musik. War der alte Choral Melodie und Musik? Diese Frage — seine Existenzfrage — war entschieden durch die Antwort auf die andere: Noten oder Neumen? Schon sprechen die Theoretiker fast allgemein „vom Werte der Choral-Noten", es war nur noch ein Schritt zu der Annahme eines quantitativen Unterschiedes der Noten als Prinzip des Choralrhythmus. Ohne Neumen war auch die Lehre vom Gleichwert der Noten unhaltbar. Oberflächlich zu urteilen, kam man mit einer quantitativen Unterscheidung der Notenwerte der Mensuralmusik und der durch sie gebildeten modernen musikalischen Denkweise näher und schuf sich eine gewisse Abwechslung, ein Vorteil, welcher dem alten Chorale neue Freunde zu gewinnen versprach.

Leider scheinen die römischen Editionen von 1580—1614 unter dem Einflusse dieser oder ähnlicher Hoffnungen und Ideen entstanden zu sein. Von jenen Guidettis darf dies, wie wir noch sehen werden, unbedenklich angenommen werden, während die Medicaea ohne jede Erklärung über die bei ihrer Redaktion massgebenden Prinzipien sich dem Publikum präsentierte. Letztere ist daher für die Choraltheorie in der Folge nicht von Bedeutung geworden, während Guidettis kurze Andeutung über sein Notationssystem in mehr oder minder veränderter Fassung bei einer beträchtlichen Anzahl späterer Choralschriftsteller das Kapitel über den Choralrhythmus abgeben musste.



Die Reform.

1. Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Choralmelodien in Palestrinas Kompositionen. — Seine Textbehandlung. — Seine Stellung zur Choralreform; Arbeiten für Mantua.

Giovanni Pierluigi da Palestrina hatte kaum sein fünfzigstes Lebensjahr überschritten, als ihn das Breve Gregors XIII. zur Übernahme der Choralreform berief. Er stand in der gereiften Vollkraft des Mannes. Seit 1571 bekleidete er als Nachfolger Animuccias an St. Peter die Kapellmeisterstelle und diente, wie Annibale Zoilo, als Komponist der päpstlichen Kapelle. Schon hatten die Missa: „Papae Marcelli“ und die Improperien seinen Namen zu dem eines gefeierten Künstlers erhoben.

In früher Jugend schon war Pierluigi mit dem Chorale in Berührung gekommen. Als Sänger und Lehrer lernte er die Melodien kennen, welche er später in seine Kompositionen verwob. Sein Stil ist, wie man sagt, „aus dem Chorale herausgewachsen“. Mit einer gewissen Vorliebe entwickelt er seine Messen und Motetten aus einem Choralmotiv oder baut seine Polyphonie über einem einfachen, den alten Chorbüchern entlehnten cantus firmus auf.

Unter den für die Kirche bestimmten Kompositionen, welche Palestrina[1]) vor Beginn der Choralreform durch Druck veröffentlicht hatte, finden wir neben einzelnen Sätzen, die aus

[1]) In den folgenden Citaten bedeutet die römische Zahl jeweils den Band, die arabische die Seitenzahl der Gesamtausgabe: Pierluigi da Palestrinas Werke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

freierfundenem Thema sich entwickeln,[1]) solche, welche nach einem aus der Choralmelodie gebildeten, kurz zusammengedrängten Motive gearbeitet sind,[2]) und andere, welche die ganze Choralmelodie als cantus firmus enthalten. Letzteres geschieht in zweifacher Weise: Palestrina hält den cantus firmus entweder den ganzen Satz hindurch in ein und derselben Stimme fest, oder lässt ihn ganz oder teilweise bald in dieser bald in jener Stimme auftreten.

Den Kompositionen, welche den cantus firmus ganz und unverändert wiedergeben, legt Palestrina meist eine kurze und einfache Melodie zu Grunde und unterscheidet sich hierdurch von vielen seiner Vorgänger. Eine melismatische Melodie ist im Offertorium der Messe pro defunctis (X, 140) verwertet, doch bindet sich Palestrina durchaus nicht, wie etwa Isaac, an die Melodie, sondern kürzt häufig die Tonfiguren des Originals und verlässt selbst die melodische Linie.

Die Originalmelodie enthalten Note für Note die Messen Ecce sacerdos magnus (X) und Ad coenam Agni providi (X),[3]) erstere in schweren Pfundnoten mit Beibehaltung des ursprünglichen Textes die ganze Messe hindurch; letztere die Melodie des Hymnus mit dem Texte der Messe bald in Longa, bald in Maxima, bald in freierem Wechsel. Beide Messen erschienen erstmals 1554 im Liber primus Missarum, das mehrere Auflagen erfuhr[4]) (1572, 1581, 1591, 1596). In beiden Messen giebt Palestrina den cantus firmus wiederholt in gleichlangen Noten und zwar, wie es scheint, nicht der Kontrapunktierung wegen, sondern weil er diese Übertragung der Choralnotation für die dem Originale entsprechende hielt, wenigstens treten die gleichlangen Noten in der zweiten Messe gerade da auf, wo der cantus firmus in der „melodieführenden" Stimme erscheint.[5])

In gleichen Zeitwerten hält sich der cantus firmus im Sanctus

---

[1]) Wie die Messen: Sine nomine X, 153. Sine nomine XI, 41; ad fugam XI, 57; Papae Marcelli XI, 128 u. s. w.

[2]) Wie die Messen: O regem coeli X, 32; Adspice me XI, 71 u. a.

[3]) Die Melodie dieses Hymnus ist von Pal. nicht nur in dieser Messe, sondern auch in einer Reihe von Hymnen (VIII) der Osterzeit als Motiv benutzt worden.

[4]) Die Redaktion der Ges.-Ausg. hielt sich an die Ausgabe von 1591.

[5]) Im Christe und Benedictus; zum Teil an Stellen wie Et incarnatus, Sanctus, Agnus Dei II.

und Osanna der Messe De beata Virgine[1]) (XII, 154 ff.) und in den drei Sätzen des Kyrie (Cantus I), im Sanctus (Cantus I, eine kleine Ausnahme S. 140 bei pleni und gloria), Benedictus, Hosanna, Agnus I—II der vermutlich 1571 komponierten Messe Veni Creator (XXIII, 122 ff.); ebenso in mehreren nach Beginn der Choralreform veröffentlichten Kompositionen, so z. B. in mehreren Hymnen,[2]) das Agnus Dei II der Messe Tu es Petrus (XXI, 109, im Tenor I, eine kleine Ausnahme in Zeile 2); die drei Sätze des Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei I im Cantus II der Messe Octavi Toni (XX, S. 80 ff.) Diese Beispiele berechtigen wohl zur Annahme, dass Palestrina bei Tonverbindungen in gleichen Zeitwerten, wie sie nach der damals allgemeinen Theorie für den Choral angenommen wurden, kaum eine rhythmische Anomalie befürchtete.

Ein Beispiel für eine etwas freiere und in verschiedenen Stimmen durchgeführte Behandlung eines cantus firmus zeigt das Gloria der Messe De beata Virgine[3]) (XII, 139).

Eine Frage müssen wir hier weiteren Studien offen lassen: ob und wieweit die Wahl und Behandlungsweise der cantus firmi bei Palestrina mit den fortschreitenden Jahren seiner Künstlerschaft durch wesentlich verschiedene Gesichtspunkte bestimmt erscheint oder nicht; m. a. W. ob für Palestrina mit den Messen Ecce Sacerdos und Papae Marcelli die hauptsächlichen Grund- und Grenzlinien seines ganzen Schaffens gezogen waren, die sich in späteren Werken nicht wesentlich mehr erweiterten; und ob die chronologische Folge seiner Kompositionen eine veränderte Stellungnahme zum Chorale und in der Art der Textbehandlung erkennen lässt oder nicht. Da die Entstehungszeit bei einem beträchtlichen Teile seiner Kompositionen nicht sicher zu ermitteln ist, dürfte die Lösung dieser Frage nicht geringen Schwierigkeiten unterliegen.

Sicher ist, dass eine verhältnismässig grosse Zahl der vor

---

[1]) Erste Auflage 1570.

[2]) So die Weihnachtsmelodie Christe Redemptor (im Schlussverse auf verschiedene Stimmen verteilt), VIII, 10; Vexilla Regis VIII, 35 (die freie Kadenzierung ausgenommen); Veni Creator VIII, 54 (Kadenzierung ausgenommen).

[3]) Nicht wie die Vorrede bemerkt im 3., sondern gleich dem Originale im 7. mod.

1578 erschienenen Kompositionen unverändert in den folgenden Jahren neu aufgelegt wurde, wie andererseits kaum bezweifelt werden dürfte, dass ein Teil der nach 1578 erstmals im Drucke erschienenen Werke vor dieser Zeit entstanden ist.

Mit Palestrina erreichte die mittelalterlich-polyphone Schule in Italien ihren Höhepunkt: mit vollkommener Beherrschung der kontrapunktischen Form verband er Wahrheit und Wärme der Empfindung: es ist ihm gelungen, in vielen Kompositionen Wort und Ton in glücklichster Weise zu vermählen, jedem aus ihnen das ihm zukommende Gewicht abwägend. Bei Durchsicht einer musikalischen Arbeit des Herzogs von Mantua empfahl der Meister Klarheit in der Textbehandlung, lobte das Bestreben, „den Worten lebendigen Ausdruck zu geben" (dare spirito vivo alle parole) und wünschte demgemäss eine gewisse Einschränkung des musikalisch-technischen Gewebes.[1]) Seine eigenen Kompositionen lassen erkennen, dass er diese Forderung an sich selbst zu stellen gewohnt und ihr nachzukommen bemüht war.

Ja man wird und „kann der Art die Bewunderung nicht versagen, wie Palestrina die an ihn gestellte Forderung, den Text deutlich hervortreten zu lassen, mit den unabweisbaren Forderungen der Kunst, sogar mit deren reicheren Formen (in seinen polyphonen Kompositionen) in Einklang zu setzen wusste."[2]) Doch würde man irren, glaubte man sein Genie dem Textworte und der Quantität seiner Silben gegenüber in ängstlicher Skrupulosität befangen.

So behandelt er Silben, wie in dominus, altissimus, spiritus, gloria, convertere, hominibus, anima, saeculum, filius, nomine u. a. in zahlreichen Fällen gleichschwebend — und ebensowohl in verschiedener Abwägung.

Man vergleiche auch folgende Beispiele:

Ges. Ausgb. VIII, 167. re - pri - mis.

171. suf - fi - cis.

[1]) Brief v. 3. März 1576 bei Bertolotti, La musica alla corte dei Gonzaga in Mantova. Milano, Ricordi. S. 49.

[2]) Ambros, Gesch. d. Mus. IV, S. 28.

XXIII, 1. Ky - ri - e.

71. Ky - ri - e.

Bekannt ist, dass das Wort Kyrie von Palestrina bald 2- bald 3-silbig, eleison bald 3- bald 4-silbig behandelt wird.

Melismen findet man — selbst unmittelbar nach dem Wortaccente — auf unbetonten kurzen Silben, wie aus folgenden Beispielen zu ersehen ist.

V, 32. ē - lŏ - - - - qui.

ē - lŏ - - qui.

V, 11. mys-tē - rĭ - - - - - - - - - -um.

mystē-rĭ - - - - - - - - - - um.

V, 42. 43. ĭ - dĕ - - - - - - - o.

ĭ - dĕ - - - - - - - - o.

ĭ - dĕ - - - -o.

V, 157. per-vi - - a. [1]

[1]) Irrtümlicherweise per via anstatt pervĭa. Vgl. d. Beisp. VI. 159.

VI, 36. Stĕ-phă - - - - - nus.

VI, 159. per - vĭ - a.

VIII, 87. lū-dă-ĭ - - - - - - - ci.

VIII, 101. com - pŏ - - - - - - tes.

VIII, 117. ter-rĕ - - - - - - - - a.

VIII, 125. per - so - - - nant.

IX, 134. An - - - - - - gĕ - - lus.

An - - - gĕ - - - lus.

IX, 174. An - - - - - gĕ - - - li.

X, 9. Al - - tis - - si - - - - - - mus.

X, 138. Ky - rĭ - - e.

Ky - rĭ - - - - e.

XII, 140. o - mnĭ - pŏ - - - - - tens.

141. u - nĭ - gĕ - nĭ - te.

141. Spi - ri - - tus.

152. ca - tho - - lĭ - - -cam.

XVII, 42. Be - ne - di - cĭ - - - mus te.[1]

Be - ne - di - cĭ - - - mus te.

ho - mi - nĭ - bus.[2]

Häufig erhält die betonte Silbe eine beträchtlich kürzere Zeitdauer als eine unbetonte Mitsilbe.

XI, 4. Dó - mi - ne.

---

[1]) Vgl. Kirchenmus. Jahrbuch 1894, S. 10.
[2]) l. c. S. 9.

XVII, 53.
pec - - ca - - - - tó - rum.[1]

Mus. div. An. I. tom. I; 3, 10.[2]
o - mni - - - - po - tén - tem.....

ibid. 19.
pec - - - - ca - tó - rum.

Nicht selten findet man Melismen auf Endsilben.[3])

X, 9.
Do - - - mi - nus....

XXVII, 205.
po - tens....

Ein Beispiel, wie sehr Palestrina die tonliche Wiedergabe quantitativer Silbenverhältnisse nach dem augenblicklichen Bedürfnisse seiner polyphonen Stimmführung bestimmt, haben wir an dem Worte sălūtări im Magnificat, Bd. XXVII der Gesamtausgabe. Nur einige Proben aus der reichen Skala, welche Palestrina durchläuft, mögen hier Platz finden.

S. 41.
S. 54.
S. 159.
S. 54.
sa - - lu - - ta - ri.

[1]) Vgl. Kirchenmus. Jahrb. 1898. S. 27.

[2]) Missa sine nomine. 2. Auflage, redigiert v. Dr. Haberl.

[3]) Weitere Beispiele bei P. Ortwein „Über Sprachgesang" Regensburg, Seiling 1884; S. 12—14.

Auf Grund dieser kurzen Angaben dürften sich folgende Sätze ergeben:

1. Der quantitative Unterschied der Wortsilben tritt bei Palestrina in sehr vielen Fällen zurück, und zwar können

a) ungeachtet ihrer quantitativen Verschiedenheit sämtliche Silben eines Wortes Noten von gleichem Zeitwert erhalten; während

b) in anderen Fällen kurze Silben grössere Zeitwerte erhalten als eine lange Silbe desselben Wortes.

2. Der Wortaccent erscheint den unbetonten Silben gegenüber an tonlicher Zeitdauer bald überlegen, bald gleichgestellt, bald untergeordnet.

3. Eine kurze unbetonte Silbe ist fähig, Tongänge in grösserer Ausdehnung zu tragen und zwar gewöhnlich vor, seltener unmittelbar nach dem Wortaccente.
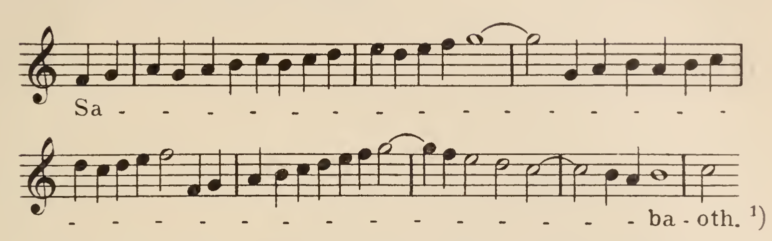
4. Endsilben erhalten oft mehr oder weniger ausgedehnte Melismen.

5. Das quantitative Verhältnis der Silben darf in ein und demselben Worte bei Wiederholungen, oder gleichzeitig in den verschiedenen Einzelstimmen in mannigfacher Weise tonlich dargestellt werden.

Ein entschiedener Gegensatz in der Textbehandlung Palestrinas und der des gregorianischen Chorals besteht demnach hauptsächlich in der Belastung der unbetonten kurzen Silben unmittelbar nach dem Wortaccente. Doch ist er auch hierin nicht ein absoluter. Pierluigi begnügt sich damit, auf solche Silben nur selten längere Tonfolgen aufzubauen, während der Choral — freilich unter ganz anderen Voraussetzungen — diese sogenannte Licenz schlechthin als ein Recht gebraucht.

Wie der Choral, so kennt auch Palestrina in seiner Melodie „ausser und neben dem Accente der Sprache auch noch Accente im Gesange und den Formeln desselben". Das Wort Sabaoth z. B. bietet dem Komponisten aus sich nur einen und zwar einen ungeteilten Accent. In syllabischen Gesängen mag man versucht sein, den gleichzeitig mit diesem zusammentreffenden musikalischen Accent auf der ersten Silbe aus dem Wortaccent abzuleiten. Wie aber, wenn der einfache Wortaccent eine längere Reihe von Noten zu tragen hat? und wie soll sich der

einfache Wortaccent z. B. in folgender Stelle auf eine Tonreihe von über sechs Takte verteilen?



Die $6^1/_2$ Takte umspannende Cantilene wird gewiss mehr denn einen Accent als musikalischen Stützpunkt und musikalisches Binde- und Bildungsmittel brauchen, der einzige, ungeteilte Wortaccent also nicht genügen, musikalische Accente werden demnach eintreten müssen. Dasselbe gilt, wenn Melismen vor oder nach Eintritt des Wortaccentes angebracht sind.

Das Wort dominiert bei Palestrina nicht in dem Masse, welches jene den Barbarismus der alten Schule ankämpfende Partei fordern zu müssen geglaubt hat. Vicentino wüsste an den Werken des Princeps Musicae vieles auszusetzen: z. B. die weiten Oktavensprünge von Silbe zu Silbe innerhalb desselben Wortes, manche Wortwiederholungen, ein Überwiegen des kontrapunktischen Elementes, Mangel an Tonmalerei — und Cirillo Franco hätte in Palestrina kaum Hoffnungen auf Verwirklichung seiner choralreformatorischen Ideen zu setzen gewagt, wäre ihm des Meisters goldenes Zeitalter zu erleben vergönnt gewesen. Das Wort ist Palestrina vieles, mehr als vielen seiner Vorgänger unter den Polyphonisten, aber es ist ihm nicht alles; es dient ihm als Mittel, seine musikalische Konzeption leitend, mit dem Ton sich verbindend, mit ihm zu einem höheren Ganzen sich fügend nach dessen Erfordernis und Gesetz.

Wie wenig Palestrina weder durch das Metrum der Strophe, noch durch grammatikalische Silbenwerte, noch durch den Sinn der Einzelworte sich immer und in jedem Falle binden liess, mögen die nachstehenden Beispiele darthun:

---

1) Ges. Ausgabe XII, 181 u. 182. Ähnliche Beispiele im Benedictus der Messen: Iste Confessor und Lauda Sion; im Agnus II der Messe Ascendo ad Patrem u. s. w.

VIII, 112. (3/2)
Glo- ri - a | ti - bi | Do - mi - | ne

VIII, 125. (3/2)
Laus ho-nor, vir-tus, glo - ri - a

qui | sur-re- | xi-sti a | mor-tu | - is.

De - o Pa - tri et Fi - li - o.

VIII, 112.
cum Patre et san-cto Spiri - tu in sempi-ter-na sae-cu - la.

VIII, 126.
sancto simul Pa-racli - to in saecu-lo-rum sae-cu - la.

Man hat dem Meister von Präneste und Reformator des gregorianischen Chorals den Tadel nicht erspart, dass er als Komponist den Text häufig „in Knechtsdienste" genommen und der dominierenden Kontrapunktik gegenüber eine Stellung unwürdiger Inferiorität zugewiesen habe.

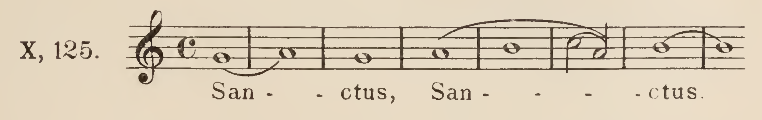
P. Ortwein wirft in der oben erwähnten Schrift „Über Sprachgesang" die Frage auf: „Warum haben denn die Alten (gemeint sind die Meister des 16. Jahrhunderts) gerade den Text des Ordinarium Missae vielfach so ganz gegen den Sprachgesang behandelt?" „Die Antwort kann — nach dem genannten Verfasser — meist aus dem Titel ihrer Messen abgelesen werden. Sie komponierten diese oft nach dem betreffenden Motett, Hymnus u. s. w. und legten dabei den Messtext unter die bereits fertigen Melodieteile, so gut oder schlecht es eben ging, ohne die nötige Neu- oder Umbildung derselben mit Rücksicht auf den Sprachgesang."[1]) Diese Lösung dürfte kaum allen Schwierigkeiten gerecht werden, welche beim Studium der Alten sich aufdrängen. Denn Unebenheiten, oder wenn man

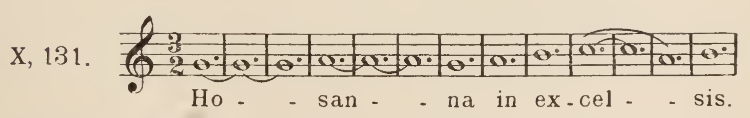
---

[1]) l. c. S. 12.

will, Verstösse in der Textbehandlung zeigen sich auch an Stellen, wo der cantus firmus nicht im Spiele ist. Ferner wäre es ein Irrtum anzunehmen, dass Palestrina und die Vertreter seiner Richtung sich durch den cantus firmus, wie durch eine unabänderliche Norm gebunden glaubten. Sie änderten an seiner rhythmischen Form der Harmonie wegen, einer leichteren oder interessanten Imitation zu lieb, oder um eine Engführung, einen Kanon durchzuführen — also um Effekte zu erreichen, welche durch den Text und die Komposition nicht gefordert waren, sondern einzig in ihrem Belieben lagen. Warum also scheuten sie sich vor ähnlichen Modifikationen, wo diese durch die Prosodie des Wortes geboten waren oder doch geboten erscheinen konnten?

Ein interessantes Beispiel einer solchen Verarbeitung besitzen wir in der Messe über die Melodie des Osterhymnus „Ad coenam Agni providi" (X. 105). Im Christe eleison hat der Cantus die Melodie ihrem ganzen Umfange nach, einfach in halben Noten, also in gleichen Zeitwerten und die melodische Stimmführung genau nach den alten Choralbüchern. Das Benedictus bringt dieselbe Melodie in gleichmässiger Maxima. Ebenso das Agnus Dei. Abweichungen von diesem Grundschema zeigen sich im Sanctus und in den beiden Hosanna.

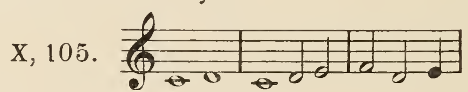




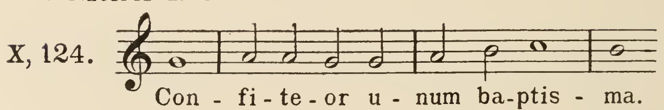
Diese Änderungen am c. f. entspringen nicht dem Verlangen nach einem natürlicheren Vortrage des Textes. Die Prosodie liess sich an dieser Stelle ebenso gut oder schlecht einhalten (?) als im Benedictus, im Christe und in anderen Fällen. Wenn aber ein anderer Grund, wenn eine rein musikalische Berechnung den Meister dazu veranlasste, den c. f. zu durchbrechen, warum sollte er nicht auch in anderen Fällen eine gleiche Rücksichtnahme dem Texte widerfahren lassen, vorausgesetzt, dass ihm an skrupulöser Accentuierung und Beachtung der Quantität der Silben wirklich gelegen war?

Das „Et incarnatus est" derselben Messe bewegt sich — die Anfangsnote abgerechnet — in den führenden Stimmen anfangs in gleichen Noten, in feierlich ernster, geheimnisvoller Gemessenheit. Auf „Spiritu sancto" erfolgt die erste Dehnung über den Wert der halben Note hinaus; bei „Maria" die erste Verkürzung des Zeitwertes. Die accentuierte Silbe wird selbst im c. f. verkürzt, während die kurzen, unbetonten Silben nach dem Accente in „Spiritu" und „Virgine" die halbe Note tragen. Ein Grund der Verkürzung scheint durch die streng kanonische Nachahmung gegeben zu sein. Die Weiterführung im gleichen Zeitwerte hätte eine übelklingende offene Quintenfolge — oder eine Beschleunigung beziehungsweise Verzögerung in der Resolutio und damit eine erhebliche Umbildung der ganzen Stelle zur Folge. Beweise dafür, dass Palestrina den cantus firmus rhythmisch umgestaltet, so oft ihm nur darum zu thun ist, bietet gerade diese Messe genug. Die anfänglich in Gleichwerten sich bewegende Tonfolge des c. f. löst sich auf, indem entweder einzelne Töne verlängert bezw. verkürzt werden, oder indem sich die Einzelnote in geringeren Zeitwerten auf mehrere Silben bei gleichbleibender melodischer Tonstufe verteilt.[1])

Ersteres z. B. im Kyrie:



Letzteres z. B. im Credo:



Es liegt nicht im Zwecke unserer kurzen Ausführung festzustellen, ob Palestrina für eine fehlerlose und sinngemässe Textbehandlung als Vorbild gelten darf, oder ob vielmehr seine

[1]) Einen lebendig wirkungsvollen Eintritt der Stimmen zu ermöglichen, d. h. also durch musikalische Rücksichten bestimmt, dehnt Pal. das Et in terra pax — das unbedeutendste Wort der Phrase, und wiederholt diese Dehnung in der Resolutio, der im Alt ein gleiches Et mit punktierter Longa entsprechend vorgeschoben wird. Melismen, Dehnungen, Steigerungen auf inhaltlich oft unbedeutenden, beim Sprechen kaum hervortretenden Wörtchen wie et, sed, in, cum, de, ex findet man ziemlich häufig wie bei Pal. so bei seinen Zeit- und Kunstgenossen.

Freiheit dann und wann die Grenzen überschreitend, bewusst oder in unbewachtem Augenblicke dem verfehmten Barbarismus anheimfällt. Gewiss ist — und auf dieses Eine hingewiesen zu haben, mag hier genügen —, dass er seiner Kunst nach dieser Hinsicht manche Licenz gestattet und sprachliche Härten bestehen lässt, wo im cantus firmus keine Notwendigkeit hiezu vorlag, wo ein cantus firmus nicht einmal auftritt, oder eine unbedeutende Änderung desselben die Deklamation des Wortes wie in vielen anderen Fällen erleichtern konnte. Einige der kräftigsten Barbarismen gehören freilich der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens an. Allein der Umstand, dass sie in späteren Jahren unverändert in den Druck gelangten, während andere, wie z. B. jene dem Band IX entnommenen Beispiele erstmals nach 1578 erschienen, beweist, mit welcher schonenden Milde Palestrina Freiheiten seiner jugendlichen Muse zu beurteilen im stande war.

Um so unerklärlicher aber wird bei dieser Wahrnehmung seine Stellung in der Choralreform.

Eine beträchtliche Zahl von Choralmelodien hat Palestrina in seinen Kompositionen unverändert — soweit dies in der Polyphonie eben möglich ist — der Kirche und der Nachwelt erhalten und in der Behandlung des Textes ist er jenen extremen Forderungen, welche damals von mancher Seite in der Kompositionslehre erhoben wurden, nicht mit ganzer Entschiedenheit gefolgt. Dennoch wissen wir durch Don Fernando de las Infantas, dessen Angaben überdies durch einen späteren, Palestrina wohlwollenden Bericht im Verlaufe unserer Darstellung noch bestätigt werden, dass Palestrina seine Korrektur nicht auf die seit 1570 entstandenen Fehler beschränkte.

Nach der oben dargelegten Auffassung des Breve Gregors XIII. ging Palestrina hier, wie in der Reform der canti fermi für den Herzog von Mantua, selbständig vor.[1]) Für letzteren Fall bezeugt dies der Bericht des mantuanischen Agenten an seinen Hof. Am 18. Oktober 1578 meldet derselbe — ein gewisser Don Capello[2]) — die Erkrankung Palestrinas, der jedoch schon

---

[1]) Noch 1568 erbat der Meister „Auftrag" dafür, „ob er lang oder kurz, oder so, dass die Worte verständlich sind", komponieren solle(!). Brief v. 2. Februar, Bertolotti, l. c. S. 48.

[2]) Über die Persönlichkeit Capellos sehe man Bertolotti, l. c. S. 48.

eine Wiedergenesung gefolgt sei. Mit ihrem Eintritte hat der Meister seinen jüngst erhaltenen Auftrag für den Herzog zu erledigen begonnen. Es handelt sich um einige Messen. Kyrie und Gloria der ersten sind bereits auf der Laute komponiert, Capello ist über ihre Anmut ganz entzückt. Nach dieser Nachricht fährt er in seinem Schreiben wörtlich fort:

„Eben hat unser Herr (der Papst) angeordnet, dass man in St. Peter in zwei aus je zwölf Mitgliedern bestehenden Chören singe. Er hat nämlich gefunden, dass schon Julius II.[1]) diese Anordnung getroffen und damals dem Kapitel die nötigen Einkünfte zugewiesen und alle verheirateten Sänger — ihn (Palestrina) allein ausgenommen — entlassen habe. Nun bittet er (Palestrina) um den zweiten Teil (der canti fermi) und möchte sie bei Feierlichkeiten in genannter Kirche anstatt der Orgel gebrauchen. Denn er versichert, dass Ew. Hoheit in Wahrheit nun diese canti fermi erhalten, rein von allen Barbarismen und Unvollkommenheiten, die darin waren. Ich hoffe, dass er dies nicht ohne Eure Erlaubnis thun wird. Sobald es ihm seine Schwäche erlaubt, wird er sich selbst über das erklären, was er mit allem Fleisse auf seiner Laute gearbeitet hat.“ [2])

Der Meister sollte seine Reform selbst verantworten. Einstweilen hoffte Capello, der Herzog werde mit dieser Arbeit, wie in anderen Fällen, zufrieden sein. Schon am 5. November desselben Jahres konnte er eine der fraglichen Messen seinem Herrn vorlegen. „Ich übersende hier, schreibt er in seinem Begleitbriefe, eine Messe Palestrinas zugleich mit seinem Briefe. Er wird bemüht sein, sie soviel als möglich zu fugieren. Wenn

---

[1]) Gemeint ist wohl der Erlass v. 1512, den Dr. Haberl in „Die römische Schola cantorum“ (Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft 1887, S. 249) veröffentlicht hat.

[2]) Vorebbe anche la seconda parte et servirsene nella detta chiesa in molte solennità in luogo dell Organo, perchè afferma che nel vero V. A. ha purgati quei canti fermi di tutti i barbarismi e di tutte l'imperfettione che vi erano. Il che spero non farà senza sua licenza; ma quando prima della debolezza gli sarà permesso spiegerà ciò ch'ha fatto col liuto con tutto il suo studio. Bertolotti, l. c. S. 52. Das „il che non farà“ könnte man auf den Gebrauch der reformierten Melodien bei den Feierlichkeiten in St. Peter beziehen, doch scheint der Zusammenhang mehr auf die Art und Weise der Korrektur hinzudeuten. Dass nicht der Herzog selbst die canti f. korrigiert hatte, ergiebt sich mehr noch aus dem Schreiben Palestrinas v. 5. Nov. 1578 als aus dieser Stelle Capellos. Man beachte übrigens oben „ha purgati“ (nicht purgato).

kein Hindernis dazwischen kommt, hofft er alle zehn Tage eine Messe einzureichen. Nach den canti fermi zeigt er grosses Verlangen.“ [1])

Das Schreiben, welches Palestrina seiner Messe beigab, ist bekannt. Es wurde schon 1886 durch Dr. Haberl [2]) übersetzt. Pierluigi hat eben die letzten Nachwehen seiner Krankheit überwunden. Er schreibt:

„Durchlauchtigster Fürst.

Beiliegend erhalten Ew. Hoheit die zur Zeit meiner Genesung von mir verfasste Messe. Gott weiss, ob, als die canti fermi mir überbracht wurden, mich mehr meine Unfähigkeit Ihnen zu dienen, als das Übelbefinden, das ich hatte, bedrückte.

Nun gebe ich mir mit den anderen (Messen?) alle Mühe, damit sie in sich jene Stimmbesetzung (Stimmlage) haben, welche Ew. Hoheit wünschen. Bei Komposition dieser (beiliegenden Messe) habe ich den canto fermo bald eine Quinte, bald eine Oktave höher gesetzt, damit er freudiger klinge, was der vierte Ton seiner Natur nach nicht hat. Die andere von der Madonna hat dieses nicht nötig, da sie an und für sich schon authentisch ist.

Als grösste Gunst werde ich es erachten, wenn ich, was von dem canto fermo noch fehlt (ausständig ist), erhalten könnte, damit er dann so von Barbarismen und Missklängen gut gereinigt, wenn Ew. Hoheit damit zufrieden sind, mit dem Graduale, das Unser Herr (der Papst) mir zu emendieren aufgetragen hat, in den Druck wandern möge.“ [3])

Es ist nicht leicht, über den Inhalt dieser Korrespondenz vollständig ins Klare zu kommen. Was hat man unter den canti fermi zu verstehen, welche der Herzog Pierluigi zusandte? und was hatte Palestrina an ihnen vorgenommen? Sollte es sich bloss um Themata in Gestalt von Motiven oder wirklicher cantus firmi (wie in der Veni Creator Messe) handeln?

Klar ist, dass die Äusserungen Palestrinas sich nur auf die von Mantua erhaltenen cantus firmi beziehen; ein Urteil über den Zustand, in welchem der Choral sich damals allgemein

---

[1]) l. c.

[2]) Kirchenmus. Jahrb., 1886, S. 39. Die oben gegebene Übersetzung weicht in einzelnen Stellen von der Dr. Haberls ab.

[3]) Original s. Anhang Nr. 6.

befand, ist damit nicht ausgesprochen. Vom Graduale bemerkt Palestrina, dass er zu dessen Korrektur einen Auftrag erhalten. Er dachte daran, die purgierten Melodien des Herzogs zugleich mit dem Graduale drucken zu lassen. Die Erwähnung des Graduale und des päpstlichen Auftrages am Schlusse des Briefes machen es sehr wahrscheinlich, dass der herzogliche Auftrag wirklich die Choralmelodien des Ordinarium, nicht aber polyphone Kompositionen über bestimmte Themata betraf. Palestrina hatte selbständig Korrekturen daran vorgenommen. Wie zu seiner Rechtfertigung erwähnt er seinen Auftrag zur Korrektur des Graduale. Auch sein Wunsch, die durchgearbeiteten Melodien mit dem Graduale drucken zu dürfen, lässt darauf schliessen, dass in dem Schreiben von Choralmelodien die Rede ist.

Eine Bestätigung erhält diese Auffassung in dem Umstande, dass Palestrina gerade die von Mantua eingetroffenen Melodien des Barbarismus und anderer Fehler zeiht. Zu einem solchen Tadel wäre bei blossen Motiven oder wortlosen cantus firmi kaum Grund geboten. Die Rücksicht auf die dem Herzog schuldige Achtung hätte den Meister abgehalten, über die von seinem hohen Gönner bestimmten Themata in so scharfen Ausdrücken zu sprechen, selbst wenn die thatsächliche Fehlerhaftigkeit diesen Tadel verdiente, was bei dem bekannten Kunstsinne des Herzogs nicht leicht anzunehmen ist.

Dazu kommt die Bemerkung Capellos, dass nach der Vollendung der Korrektur der Herzog eben diese canti fermi frei von allen Barbarismen erhalten werde. Der Herzog erwartete demnach Choralmelodien zurück. Fehlerlose Themata (canti fermi) eigneten sich auch nicht zum Drucke. Die weitere Bemerkung „il che spero non farà senza sua licenza“, wie auch die Versicherung, dass Palestrina selbst sein Verfahren in Erledigung seines Auftrages „erklären“, rechtfertigen wolle, deuten darauf hin, dass es sich um mehr als eine blosse Transposition des Themas oder cantus firmus einer mehrstimmigen Messe handelte.

Palestrina erbittet den Rest der canti fermi, um auch ihn von Barbarismen zu reinigen; er kann also nur fertige, den früheren gleichartige Melodien erwarten, und zwar zum Zwecke einer Korrektur, nicht aber als Themata zur Komposition. Wie aber hätte er von einer Korrektur der ihm gänzlich unbekannten Themata reden können? Auch die Mit-

teilung, welche der Meister über seine Arbeit macht, liesse sich, von einer polyphonen Komposition verstanden, nur schwer begreifen: wenn ein Komponist sein Motiv transponiert, wie es ihm eben passt, so war dies nichts Ungewöhnliches.[1])

Der Herzog betrieb gerade damals in Rom die Approbation seiner Sonderliturgie für die mantuanische Hofkirche. Brevier und Missale der anderen Kirchen passten ihm nicht, so begreift man, dass er auch eigene Melodien wünschte.[2])

Manche Wendungen in den Briefen Capellos und Palestrinas bleiben bei der oben gegebenen Erklärung immerhin etwas dunkel. So z. B. die Ausdrücke „messa da me fatta", „nel comporre questa". Dasselbe gilt von der Bemerkung Capellos, dass Palestrina grossen Wert auf „das Fugieren" der canti fermi lege.[3]) Etwas rätselhaft klingt ferner die Mitteilung,

---

[1]) Palestrina versprach in je 10 Tagen eine Messe folgen zu lassen. Am 5. November machte er mit seiner Lieferung den Anfang; am 15. folgte die zweite; am 10. Dezember die vierte. Anfangs Dezember also die dritte. Die drei letzten wanderten am 21. März nach Mantua. 100 Goldscudi lohnten den Meister für seine Arbeit. Nach Bertolotti l. c. S. 52. — 1568 war Palestrina mit 50 Dukaten für eine Messe von Mantua honoriert worden. l. c. S. 48. — Der Liebenswürdigkeit des derzeitigen, durch seine Studien über Monteverdi bekannten Vorstandes des Staatsarchives zu Mantua, Herrn Stefano Davari, verdanke ich die Nachricht, dass unter der weiteren Korrespondenz Capellos sich bezüglich dieser Messen nur noch die Mitteilung findet, dass Pal. an der vierten sehr grosses Gefallen fand. Die Daten der Briefe bei Bertolotti l. c. sind in folgender Weise zu korrigieren: 5. (statt 1.) Nov. 1578; 15. Nov. 1578 (statt 1579).

[2]) An den Gesängen des Missale änderte der Herzog die Verteilung der feierlichen und einfachen Präfationsmelodie. cod. Vatican. 6171, fol. 196r. Ein kyriale ad usum Ecclesiae S. Barbarae der ehemaligen Hofkirche enthält 10 Messen, darunter eine dem römischen Ordinarium fremde Missa de Beata neben anderen den älteren römischen Weisen sehr nahekommenden Messen. Wenn der Herzog die canti fermi erst an Palestrina senden musste, handelte es sich jedenfalls um Melodien, welche in Rom entweder ganz unbekannt, oder doch in der dem Herzog genehmen Form nicht erhältlich waren. Sonst hätte Palestrina seinen Gönner einfach auf das Erscheinen des Graduale hinweisen können, und nicht umgekehrt die für Mantua reformierten Messen mit dem Graduale zusammen zu drucken im Sinne gehabt. Mantua ist heute noch Suffraganbistum von Mailand; man könnte also versucht sein, an ambrosianische Melodien zu denken; doch besitzt nach einer gütigen Mitteilung von Seite des Hochw. Herrn Dr. Marco Magistretti, Erzbischöfl. Ceremoniere in Mailand, das ambrosianische Ordinarium keine vollständige Messe de Beata, so dass wenigstens diese von Palestrina erwähnte Messe nicht daher stammte.

[3]) „fugare il canto fermo" ist ein stehender Ausdruck in der Theorie, be-

dass die purgierten Messen in St. Peter die Stelle des Orgelspiels (?) vertreten sollten.

Ist die im vorstehenden dargelegte Auffassung der in den erwähnten Briefen berichteten Vorgänge begründet,[1]) so erschliesst sich uns ein Einblick in die Tendenz, die Palestrina bei der Choralreform leitete, über sein Verfahren bei der Korrektur und die Mittel, durch deren Anwendung er seine Prinzipien verwirklichte. Die Transposition einiger Sätze aus dem Ordinarium um eine Quinte oder Oktave wäre ein Beispiel einer ziemlich einschneidenden Reform; sie giebt dem vierten Modus etwas, was ihm laut Palestrinas eigener Aussage seiner Natur nach nicht zukommt, verleugnet also dessen Eigenart und charakteristischen Ausdruck. In wie vielen Fällen mag eine analoge Remedur analoge Erfolge herbeigeführt haben? Man sieht, welche Tragweite dieses Schreiben für den Nachweis der Autorschaft Palestrinas an der Editio Medicaea von 1614 hat.

Man hat in dem Briefe Palestrinas eine Motivierung der Choralreform erkennen wollen. Nach dem Gesagten können wir uns zu dieser Annahme nicht entschliessen. Ebensowenig wagen wir auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters als eine ausreichende Erklärung seiner in der Choralreform behaupteten Stellung hinzuweisen. Palestrina der Komponist ist nicht immer und in allem sich gleich geblieben. Allein für eine Reihe seiner 1580—94 gedruckten Kompositionen benutzt er die Choralmelodie in treuem Anschlusse an ihre überlieferte Form: Note für Note zieht sich der cantus firmus durch seine Polyphonie, ein Bestreben, die ursprüngliche Melodie sangbarer zu gestalten, das nicht aus Rücksichten auf den polyphonen Satz begreiflich wäre, tritt nicht hervor. Seine Textbehandlung hält sich, wie schon bemerkt wurde, in der Mitte zwischen „der Freiheit der Alten“ und dem Rigorismus jüngerer

---

zieht sich aber, soweit ich verfolgen konnte, regelmässig auf eine polyphone Bearbeitung. Vielleicht versteht man Capello, wie oben Cimello, am besten, wenn das fugare im Sinne von „fugierbar machen“ genommen wird. (?)

[1]) Dr. Haberl hat die in den Briefen erwähnte Reform wiederholt als Choralreform erklärt; so in der Beilage zu Nr. 2 der Mus. sacra 1894. Mus. sac. 1892, S. 98, zuletzt Kirchenmus. Jahrb. 1900, S. 167, Anm. 1 ad 5. Seine Auffassung ist bisher unbeanstandet geblieben.

Komponisten, manche Barbarismen retteten sich gerade in seinen Werken über die Tage der Choralreform hinaus.

Wenn Baini die Veranlassung der Choralreform einfach dem Papste zuschrieb, kann seine Auffassung nach Bekanntwerden des Breve und nach dem Berichte des Don Fernando de las Infantas nicht mehr bestehen. Wahrscheinlicher dürfte die Behauptung des letzteren sein, dass die Errichtung der neuen Druckerei den äusseren Anlass [1]) bot, bei einer Herausgabe der liturgischen Bücher den Choralgesang zu revidieren und dem neuen Missale anzupassen. Finanzielle Aussichten mögen es den beiden Meistern erleichtert haben, ihre kompositorische Thätigkeit zeitweilig zu unterbrechen. Übertrieben aber scheint die Verdächtigung des de las Infantas zu sein, als ob die Gewinnsucht der römischen Meister der erste und letzte Grund ihrer Anklagen gegen die alten Melodien gewesen wäre. [2])

---

[1]) Anzeichen einer für die Korrektur der Choralmelodien eingenommenen Richtung in Rom erscheinen übrigens spätestens schon 1571: Plantin hatte, wie erwähnt wurde, durch Malpas die Gesänge für den Neudruck des Antiphonars nach dem reformierten Breviere von Rom erhalten. Die ersten Druckbogen erregten Bedenken bei dem Kantor der Kathedrale v. Tournai, Konrad d'Ovenbrugghe, der dieselben auch in einem Memorandum Plantin unterbreitete. Plantin antwortete dem Bischof v. Tournai, dass er nach der von Malpas eingereichten Vorlage drucke, lequel (Malpas) me dict muer peu de chose, et non sans avoir ses raisons. Von dieser Vorlage liess Plantin auf seine Kosten durch Religiosen von Antwerpen eine Kopie fertigen; der Schreiber n'y change ni adjouxte aucunne autre chose sinon que là, où la quantite des sillabes (c h o s e q u i e x p r e s s e m e n t m'e s t e n c h a r g é e d e R o m e) ne peut souffrir nombre de plusieurs notes, il les transporte où est de besoing, sans rien oster ni changer du chant. Max Rooses, Correspondance de Ch. Pl. II. S. 226—27.

[2]) „Das masslose Jammern" Palestrinas über seine finanzielle Lage ist aus den Dedikationen seiner Kompositionen bekannt. Vgl. Dr. Haberl, Vorwort zu Bd. XXV. der Ges.-Ausg. (S. IV). Dass es bei der Reform „etwas" zu erhoffen gab, bezeugt Cimello. Diese Spekulation als hauptsächlichen oder gar einzigen Beweggrund hinzustellen, bedeutet jedoch gegen Pal. und Zoilo eine Anklage, zu welcher Don Fernandos Bemerkung kaum berechtigen dürfte.

2. Ausführung und erste Unterbrechung der Reform.

Fortgang der Korrektur. — Das Graduale gelangt nicht zur Drucklegung; Hypothesen zur Erklärung dieser Thatsache: Baini, Fétis, Dr. Riemann, Dr. Bäumker, Fink, Ambros, Nohl, Dr. Haberl. — Unterbrechung der Reform unter Gregor XIII.: Historische Beweismomente; die Opposition Don Fernandos und des spanischen Hofes; die Erklärung Boccapadules und Gregors XIII.; Don Fernandos zweites Memorandum; Resultate der Reform; Ausgang der Reform gegen 1579—80; Stimmen über die Gründe der Unterbrechung.

Im Spätherbste 1577 begann Palestrina seine Choralreform. Die günstigen Umstände, in denen er sich befand, versprachen seinen Arbeiten einen ungestörten Verlauf. Wie es schien, durfte man mit Sicherheit einen glücklichen Ausgang der Reform erwarten.

Doch es kam bald anders. Schon nach einem Jahre sollte Palestrina die unternommene Arbeit aus seinen Händen legen und seine frühere Beschäftigung in gewohnter Weise wieder aufnehmen. —

Der päpstliche Ruf war für ihn und Zoilo eine ehrenvolle Auszeichnung. Beiden musste also daran liegen, das in sie gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen. Gregor XIII. aber war damals bereits hochbetagt, er wollte darum „seinen Wunsch“ gewiss auch bald erfüllt sehen. Zur Beschleunigung der Korrektur gestattete er die Beihülfe anderer. In allem, was den Zweck der Choralreform fördern half, war den Musikern die wünschenswerte Freiheit zugestanden, und solange ihre Reform den Intentionen des Papstes entsprach, war seine hohe Protektion derselben gewiss. Diese Aussichten gaben Lust und Mut zur Arbeit.

Aber noch ein anderer Grund mahnte zur Eile.

Die reformierten Bücher mussten auf dem Markte erscheinen, ehe die Mehrzahl der Kirchen durch handschriftliche Korrekturen der alten Chorbücher sich selbst aus der Verlegenheit geholfen, und ehe von anderer Seite reformierte, d. h. dem Missale von 1570 angepasste Choralbücher in den Druck befördert wurden.

Der ausgesprochene Wunsch des Papstes, der unmittelbare

Zweck der unternommenen Choralreform, das eigene Interesse der Korrektoren gestatteten keinen Verzug.

Die beiden Meister begaben sich denn auch ungesäumt ans Werk. Mit dem Graduale sollte der Anfang gemacht werden. Es enthielt die wichtigsten Gesänge. Anfangs beabsichtigte Palestrina das ganze Buch zu revidieren und nach und nach seine Arbeit mit den übrigen im Breve genannten Choralbüchern fortzusetzen.[1]) Doch besann er sich bald eines anderen und beschränkte sich zunächst auf das Proprium de Tempore. Es ist dies die erste Hälfte des Graduale, worin die sogenannten Wechselgesänge der Sonn- und Werktage des Kirchenjahres, angefangen vom ersten Adventsonntage bis zum letzten Sonntage nach Pfingsten enthalten sind. Zoilo fiel der Rest zu, also das Proprium de Sanctis oder die Offizien für die Festzeiten der Heiligen. Dieser Teil wurde auch Sanctuarium genannt, während für den ersten Teil des Graduale auch der Name Dominicale gebräuchlich war. Dem Umfange nach stehen beide Hälften sich ziemlich gleich.

Die Musiker arbeiteten getrennt von einander.[2]) Nach aussen wollte man alles Aufsehen vermeiden.[3]) Es verlautete daher auch nur Weniges gerüchtweise über ihren Auftrag, ihre Tendenz, den Fortgang ihrer Korrektur.

[1]) Das Protokoll zu dem vor Ulisses Muscatus geführten Informationsprozess bemerkt hierüber: Li quali ambidoi cominciorno, l'uno cioè detto Gio. Pierluigi à fare detto Graduale, cioè le Messe Dominicale et feriale con animo di seguitare il resto di essi Divini officii, sicome anco separatamente d°. Zoilo ci attendeva; il che cosi cominciato d°. Gio. Pierluigi attese solo à riformare et corregere le Messe Dominicali solamente, et non altro, attendendo parimente d°. Zoilo alle medesime fatighe et imprese riforma et correttione separatamente da d°. Gio. Pierluigi. Sonach möchte es fast scheinen, dass beide anfangs das ganze Offizium zu bearbeiten gedachten und jeder für sich die Arbeit selbständig ausführen wollte. Meine in der Röm. Quartalschrift 1899, S. 367 ausgesprochene Vermutung, Pal. habe sich von Anfang an nur mit dem Proprium de tempore befassen wollen, eine Annahme, der Dr. Haberl im Kirchenmus. Jahrb. 1900, S. 173, Anm. 2 beitrat, erfährt hiermit eine Berichtigung. — Die Aussage des genannten Protokolls muss im 2. Bande bei der Frage nach dem Umfange des von Pal. hinterlassenen Manuskriptes noch in nähere Berücksichtigung gezogen werden.

[2]) So sagt Raimondi in einer Eingabe (Entwurf) an Klemens VIII.: L'uno et l'altro separatamente, accettato il carico, cominciano la fatica in detta riforma. Damit stimmt die Aussage des erwähnten Protokolls.

[3]) Über die Bemerkung des Don Fernando „sin entenderse" vgl. oben S. 37 Anm. 1.

Zur Reinschrift seiner Korrekturen bediente sich Palestrina eines gewissen Alessandro Pettorino, der ihm seit Jahren seine polyphonen Kompositionen ausschrieb und kopierte. Pettorino war Mitglied der Capella Julia, ein guter Sänger, im übrigen ohne besondere musikalische Kenntnisse. Wie derselbe später selbst berichtete, versuchte er anfangs auch Zoilo an die Hand zu gehen. Bald jedoch gestattete ihm seine Zeit nicht mehr, den Anforderungen beider Korrektoren Genüge zu leisten. Dieser Umstand ist bemerkenswert. Er lässt erkennen, dass die Musiker mit ihrer Reform es eilig hatten.

Ob Palestrina von der ihm zugestandenen Erlaubnis Gebrauch machte und einen dritten zu seiner Unterstützung beizog, lässt sich nicht mit Gewissheit feststellen. Die Zeugen des unter Klemens VIII. angestrengten Prozesses [1]) ergehen sich auf alle diesbezüglichen Fragen in blossen Vermutungen. Ein entschiedenes Ja oder Nein kann oder will selbst Iginio, Palestrinas Sohn und Universalerbe, nicht geben. Die vielfach behauptete Anteilnahme Guidettis lässt sich mit keinem stichhaltigen Grunde erweisen. In dem erwähnten Prozesse wird sein Name, soweit uns die Akten erhalten sind, nie genannt. Sein Direktorium darf daher nicht ohne weiteres als ein Resultat jener Arbeiten gelten, welche Palestrina infolge päpstlichen Auftrages übernahm. [2])

---

[1]) Der Prozess wurde zwischen den Konsorten des damaligen Leiters der Stamperia mediceo-orientale und dem Sohne Palestrinas Iginio Pierluigi geführt. Er betraf u. a. die Auflösung eines Kaufvertrages, durch den Iginio ein Graduale und Antiphonar an die genannten Buchdrucker gegen Zahlung einer hohen Summe abgetreten hatte unter dem Vorgeben, die Bücher enthielten den von seinem Vater reformierten Choral. Näheres hierüber im 2. Bande.

[2]) Wie u. a. Dr. Riemann glaubte. Mus. Lex., Leipzig, Max Hesse 1900, S. 828, Art. „Palestrina". Bei den späteren Druckverhandlungen erscheinen mehrere Personen, die in der Sache mitsprechen. Einer aus ihnen wollte die Druckkosten allein vorstrecken, während andere (also mehrere von diesem ersten verschiedene Personen) einen Vertrag mit den Buchdruckern abzuschliessen wünschten. Welches Anrecht diese verschiedenen Personen auf das zu druckende Manuskript besassen, lässt sich jedoch aus dem Berichte Don Fernandos, der hier als Quelle dient (vgl. Anhang Nr. 10), ebensowenig ermitteln als die Art und Weise ihrer etwaigen Mithülfe bei dessen Ausarbeitung. Unter den Akten der Stamperia orientale befindet sich eine Erklärung eines Anonymus, wonach Palestrina „keine Note" geschrieben haben sollte, ohne sich mit ihm darüber verständigt oder dieselbe ihm wenigstens vorgelegt zu haben (senza conferirla a me).

Dagegen erfahren wir aus dem Munde des Alessandro Pettorino, dass Zoilo mit einem Gehülfen arbeitete. Derselbe nannte sich fra Ludovico Luccatello.

Unter den Händen der beiden Musiker schritt das Werk rasch voran. Schon ein Jahr nach seinem ersten Briefe an Philipp II. wusste Don Fernando zu berichten, dass die Bücher „des neuen Chorals“ schon „geschrieben“, im Manuskript also vollendet seien. Nur könnten sich die Beteiligten über die Übernahme der Kosten nicht einigen, und diese Streitigkeiten verzögerten den Druck.[1]) Mit dieser Angabe stimmt überein, was wir über den Stand der Reform aus dem oben mitgeteilten Briefe Palestrinas an den Herzog von Mantua entnehmen, dass nämlich Palestrina November 1578 bereits von der Drucklegung des Graduale sprach und der Rest des Ordinarium, der ja in wenigen Wochen zu bewältigen war, mit dem Graduale zugleich die Presse verlassen sollte.

Der wichtigste und schwierigste Teil der Arbeit, die Reform des Graduale, war also gethan. Schon waren Verhandlungen mit der päpstlichen Druckerei eingeleitet.

Wir stehen in den ersten Monaten des Jahres 1579.

So vielversprechend die Aussichten scheinen mochten, mit welchen die Choralreform ihren Anfang nahm, so blieb es nichtsdestoweniger Palestrina und Zoilo versagt, ihre Anstrengungen durch einen glücklichen Erfolg gekrönt zu sehen. Nur eines letzten Schrittes hätte es noch bedurft, um die Reform im Sinne der beiden Korrektoren zum Ziele zu führen oder derselben doch wenigstens mit der Herausgabe des bearbeiteten Graduale zu einem ersten Siege zu verhelfen. Allein dieser Schritt unterblieb. Weder unter dem Pontifikate Gregors XIII. noch unter seinen nächsten Nachfolgern wurde das Ende 1578 fertig gestellte Werk der Öffentlichkeit übergeben. Es war Manuskript geblieben, als Zoilo aus diesem Leben schied und Palestrina wenige Jahre später ihm im Tode folgte.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass je mehr man die persönliche Tüchtigkeit und Gewandtheit der beiden Künstler ins Licht stellt, je wirksamer ihr Einfluss auf die an der Reform interessierten Kreise gedacht wird, je weiter man ihre Arbeiten Ende 1578 vorangeschritten glaubt, um so mehr

[1]) Vgl. Anhang Nr. 10.

auch die Frage nach dem endlichen Verbleibe eines entsprechenden Resultates sich aufdrängt. Der Papst hatte die Entfernung der nach Erscheinen des Missale von 1570 in die Choralbücher eingeschlichenen Mängel als seinen Wunsch bezeichnet, sein Breve ermächtigte die Künstler zu ungehinderter Durchführung der Reform. Palestrina und Zoilo hatten, wir dürfen nicht daran zweifeln, ihr Möglichstes gethan, um das in sie gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen. Jetzt waren sie im stande, auf die Frucht ihrer Anstrengungen hinzuweisen. Sie hatten das Breve vom 25. Oktober 1577 nicht aus dem Sinn verloren. In Berufung auf dasselbe begannen sie Unterhandlungen zur Drucklegung des Graduale.

Was stand dem Erscheinen desselben im Wege?

Von 1582 an liess Guidetti, der mit Palestrina eng befreundete Benefiziat von St. Peter, in Rom mit päpstlicher Erlaubnis seine Choralausgaben drucken, ohne von irgend welcher Seite Schwierigkeiten zu erfahren. Im Gegenteil, seine privaten Ausgaben erfreuten sich in kurzer Zeit ausgedehnter Verbreitung. 1580 gab Liechtenstein in Venedig sein Graduale heraus. Ihm schlossen sich in verhältnismässig rascher Folge andere Editionen an; sie alle fanden mehr oder weniger günstige Aufnahme.

Nur das Werk jener beiden Männer, welche durch hervorragende persönliche Begabung in der römischen Künstlerwelt glänzten, welche seiner Vollendung infolge päpstlicher Berufung ihre Kraft gewidmet hatten, welche in ihm den wichtigsten Teil der Choralgesänge zu edieren bereit waren und damit die als so notwendig hingestellten Reformen zu bieten versprachen, sollte von keinem ähnlichen Erfolge belohnt sein.

Das Graduale der römischen Meister hatte sich äusserer Vorzüge zu rühmen, welche den Ausgaben der folgenden Zeit versagt geblieben: seiner Veranlassung oder Billigung von Seite des Papstes, des Namens der beiden als Künstler gefeierten Herausgeber; sebst der Ort, wo es erscheinen sollte, und die päpstliche Offizin, hätten die späteren Drucke in Schatten gestellt.

Weshalb aber — wir wiederholen unsere Frage — sollte einzig der Princeps musicae und sein Adjunkt das bittere Missgeschick erfahren, für ihr Manuskript „keinen Verleger“ zu

finden und sich von diesem Ziele vielversprechender Wünsche entfernt zu sehen?

Von 1578 (1579) bis zu seinem Tode verblieben Palestrina fünfzehn Jahre zur letzten Vollendung des Manuskriptes oder zu dessen endlicher Drucklegung. Auch diese Frist verstrich vergebens.

Diese augenscheinliche Erfolglosigkeit ist längst anerkannt. Ihre Erklärung bietet eine Schwierigkeit, welche von jedem Biographen des Pränestiners gefühlt, deren Lösung daher seit Baini immer und immer wieder unternommen wurde.

Nach dem Verfasser der Memorie storico-critiche hätte Palestrina die Last der Arbeit anfänglich unterschätzt.[1]) Der langwierigen und ungewohnten Studien überdrüssig, soll er der Reform den Rücken kehrend sich seinem eigensten Berufe, der freien polyphonen Komposition wieder zugewandt haben. Baini weiss auch zu berichten, dass das Graduale unvollendet unter anderen weggeworfenen Papieren im Nachlasse des Meisters sich vorfand. Schade nur, dass der wohlunterrichtete Biograph vergessen, einen Beweis für seine Auffassung anzuführen. Die grösste Schwierigkeit, welche in der Beantwortung unserer Frage liegt, umgeht er: Wie hätte Palestrina so einfach sich einer vom Papste gewünschten Arbeit zu entschlagen vermocht? Überdies wissen wir von Don Fernando, dass wenigstens das Graduale reformiert war und dieses also erscheinen konnte, auch wenn Palestrina vor der weiteren Reform — welche übrigens im Vergleich zum Graduale eine unbedeutende Arbeit war und durch das reformierte Graduale mehr noch als dieses durch das Missale zum Bedürfnis geworden — zurückschreckte.

Den Kern dieses Erklärungsversuches haben später Fétis[2]) und Dr. Riemann in ihre Schriften aufgenommen, ohne die Darstellung Bainis zu ergänzen oder zu berichtigen. Dr. Riemann ist der Meinung, dass Guidetti bei Ausführung des päpstlichen Auftrages „den Löwenanteil" übernommen. Nach Guidettis Tode „liess Palestrina die weiteren Arbeiten ruhen, da er sich ihnen nicht gewachsen fühlte".[3]) Die neue Auflage

---

[1]) Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. P. da Palestrina. Roma, 1828, Bd. II. S. 116 f.

[2]) Biographie univ. des musiciens. Bruxelles, 1861. Bd. 7. S. 144 und Bd. 4. S. 449.

[3]) Mus.-Lex. 1894. Art. „Palestrina" S. 780 und Art. „Guidetti" S. 406.

des Musiklexikons [1]) nähert sich mehr der Darstellung Fétis', wonach das Erscheinen der Liechtensteiner Ausgabe des Graduale 1580 der Arbeit Guidettis eine „andere Richtung" gab, und er mit Palestrina von der weiteren Ausarbeitung des Graduale abstand.

Noch unbestimmter spricht Dr. W. Bäumker über die Gründe, welche das rätselhafte Unterbleiben der Drucklegung des Graduale herbeiführten. „Durch einen sehr ehrenvollen Auftrag des Papstes Gregor XIII. wurde Palestrina zeitweilig von seiner kompositorischen Thätigkeit abgelenkt. Er sollte das Graduale Romanum emendieren und auf Grundlage des neuen Messbuches vom Jahre 1570 neubearbeiten. Diesen Auftrag suchte er mit der grössten Gewissenhaftigkeit auszuführen. Im Jahre 1578 war die Arbeit bereits soweit vorgeschritten, dass Palestrina an die Drucklegung denken konnte. Durch eine Verkettung verschiedener Umstände fühlte er sich aber bewogen, die Arbeit vorläufig liegen zu lassen. Daher kam es, dass bei seinem Tode das Graduale sich noch unvollendet vorfand. Dagegen war sein Schüler und Mitarbeiter Guidetti sehr thätig gewesen u. s. w." Worin bestanden die „verschiedenen Umstände"? [2]) Überdies hatte es auch Palestrina seinerseits an „Thätigkeit" nicht mangeln lassen, wie Dr. Bäumker anerkennt und durch die spanischen Berichte klar wird. Weshalb also war dem Resultate der Anstrengungen des Meisters ein von jenem des Schülers und Mitarbeiters (?) so ungleiches Geschick zubestimmt?

Mehr im Anschluss an Baini hält sich Fink in seinem Artikel über Palestrina in der „Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaft und Künste" von Ersch und Gruber (Leipzig 1838), nur lässt er manche Ungenauigkeiten mit einfliessen, deren sich Baini nicht schuldig gemacht. Ungenau, zum Teil unrichtig ist auch Ambros. (Gesch. d. M. Bd. IV, S. 11.) „Die strenge Restaurierung des eigentlich zum Ritus gehörigen Gesanges konnte sich zum Glücke und hauptsächlich nur in einer Revision der rituellen Gesangbücher bethätigen . . . darum übertrug Gregor XIII. dem Palestrina eine strenge Revision des Direc-

---

[1]) Mus.-Lex. 1900. Artik. „Guidetti" S. 436.

[2]) Wetzer und Weltes Kirchen-Lex., Freiburg i. B., Herder. 1895, Bd. 9, Art. „Palestrina" S. 1305. Vgl. Deutscher Hausschatz, Regensburg, Pustet 1894, S. 342.

torium chori nach den ältesten und besten Handschriften der Vaticana, eine Arbeit, welche der Bolognese Johannes Guidetti 1582 vollendete. Darum liess Paul V. das Graduale durch Ruggieri Giovanelli neu redigieren u. s. w." Noch weniger trifft Nohl in seiner „Allg. Musikgeschichte" (S. 78) den wahren Sachverhalt, wenn er sagt: Palestrina „stellte auf Befehl Gregors XIII. mit Hülfe seines Schülers Guidetti in mehr als zwanzigjähriger Arbeit das ganze Antiphonarium in seiner Reinheit wieder her".

Nach langjährigen Studien über das Leben und Wirken Palestrinas erklärte sich 1894 Dr. Haberl über unsere Frage in einer kurzen Studie: Giovanni Pierluigi da Palestrina und das offizielle Graduale Romanum der editio Medicaea von 1614.[1]) Der Name des Verfassers, seine ausgedehnten Forschungen in italienischen und besonders römischen Bibliotheken machen die Publikation besonderer Beachtung wert. Dazu kommt ein weiterer Vorzug dieser kleinen Schrift: Dr. Haberl hat sich die Mühe genommen, seiner These eine Argumentation beizugeben.

Unter den Momenten, welche der genannte Verfasser als Gründe der Verzögerung der Reform aufzählt, erscheint an erster Stelle der Umstand,[2]) „dass ihm (Palestrina) die Emendierung des ganzen römischen Chorales eine langwierige Arbeit bereitete", und dass man sich nicht wundern dürfe, „wenn das Werk, welches 1578 so weit gediehen zu sein schien, dass Palestrina an den Druck desselben denken konnte (vergl. Schluss des Briefes v. 5. Nov. 1578) bis zum Tode des Meisters (2. Febr. 1594) noch nicht vollendet war".

„Als weitere wichtige Gründe dieser Verzögerung fallen aber noch folgende Erwägungen schwer in die Wagschale:

1. Der hohe Aufschwung, welchen die mehrstimmige Musik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade durch das Genie

[1]) Als Beilage zur Musica sacra Nr. 2 und selbständig als Broschüre in deutscher, italienischer und französischer Sprache erschienen. Vgl. hiezu Kirchenmus. Jahrbuch 1900, S. 165—179. Dass die editio Med. v. 1614—15 nicht offiziellen Charakter hatte, wird im zweiten Bande vorliegender Gesch. nachgewiesen werden. Im engsten Anschluss an Dr. H. und ganz auf dessen Ausführungen ruhend stellt Ahle: „Die Choralausgabe der hl. Riten-Congregation." Regensburg, Pustet 1895, den Sachverhalt dar. Selbständiger im Urteile ist P. Th. Schmid S. J. in „Principes musicae", Stimmen aus Maria-Laach, 47. Bd. S. 125—129.

[2]) Beilage zu Nr. 2 d. Mus. s. 1894 S. 5—6.

Palestrinas genommen hatte, die vorzügliche Schulung der Sänger jener Zeit, welche den Choralgesang nur den Kleriker-Benefiziaten und ungebildeten Choralisten überliessen, selbst aber nur grosse und kunstvolle Gesangstücke vortragen wollten, war dem einfachen, schlichten Choralgesang nicht hold und erblickte in demselben ein Anfangsstadium der Musik, eine veraltete Einrichtung und einen Ohren beleidigenden Rückschritt der Kunst. Wenn auch diese Anschauung durch den rohen und schlechten Vortrag begründet zu sein schien, so war sie doch schwer, ja damals unmöglich zu überwinden, und Palestrina mochte vielleicht zaudern, diesem Vorurteil offen gegenüberzutreten.

2. Palestrina hatte wegen Mangel an den nötigen, für den Druck seiner eigenen Werke auf eigene Kosten nicht hinreichenden Mitteln bis zum Jahre 1581 nur wenige seiner herrlichen Kompositionen veröffentlichen können. Im Jahre 1581 heiratete er zum zweitenmal, und zwar eine reiche Witwe, welche ein Pelzgeschäft inne hatte. Von diesem Jahre ab war er in die glückliche Lage versetzt, seine zahlreichen Werke der Öffentlichkeit zu übergeben; und in der That folgen nun, laut der bibliographischen Ausweise, die Werke Palestrinas und Neuauflagen früherer Kompositionen von 1582—1594 in ununterbrochener Reihenfolge. Dadurch war der im Jahre 1582 sechsundfünfzig Jahre alte Meister mit grosser Arbeit für die Herausgabe seiner mehrstimmigen Werke belastet und konnte sich der von Gregor XIII. erhaltenen Aufgabe nicht mehr mit ganzer Kraft widmen.

3. Im Jahre 1580 war bei Peter Liechtenstein in Venedig ein Graduale erschienen, das wegen der Übereinstimmung des Textes mit dem Missale von 1570 bald weite Verbreitung fand, obwohl es mit keiner kirchlichen Approbation versehen war. Diese der Arbeit Palestrinas vorauseilende Publikation mag den Meister entmutigt haben, rascher vorzugehen, besonders da für den Augenblick die Bedürfnisse der kleineren Kirchen und Chöre durch das venetianische Graduale, das übrigens sehr schlecht und undeutlich gedruckt ist, befriedigt zu sein schienen.

4. Die typographische Ausstattung der von Guidetti herausgegebenen vier Choralbücher und des venetianischen Graduale, welche in unsauberen Typen, schlechtem Drucke, ungenauer Wiedergabe der zusammengehörigen Notengruppen u. s. w. von

der Unvollkommenheit der damaligen typographischen Kunst in Betreff der Choralnotation ein erschreckendes Beispiel geben, während die Drucke mit den sogenannten weissen Noten der Mensuralmusik sich durch Schönheit und Deutlichkeit auszeichnen, dürften ein weiterer Grund gewesen sein, die Publikation des neuen Graduale Romanum so lange zu verzögern, bis bessere Erfindungen und vollkommene, dem freirhythmischen Charakter des gregorianischen Chorals entsprechende Notentypen ans Tageslicht traten."

Soweit die Musica sacra.

Die Erklärung Dr. Haberls ist nicht ganz neu. Schon unter Klemens VIII. wurden ähnliche Gründe vorgebracht. Dennoch können wir denselben nicht beipflichten. Denn

1. ist es Thatsache, dass Palestrina im November 1578 bereits an den Druck seines Graduale dachte. Also war die Revision dieses wichtigsten Choralbuches schon damals weit vorgerückt. „Die Bücher des neuen Chorals" waren nach Don Fernando im Winter 1578—1579 „schon geschrieben". Es blieb sonach nur ein verhältnismässig geringer Rest, der noch zu bewältigen war. Er bereitete keine langwierige Arbeit mehr, war es doch gelungen, die Korrektur des umfangreichen Graduale in kaum zwölf Monaten zu erledigen.

Palestrina arbeitete nicht allein. Annibale Zoilo hatte mehr als die Hälfte des Graduale korrigiert. Beide waren ermächtigt, jederzeit die nötigen Hülfskräfte beizuziehen. So schritt die Reform, wie wir von Pettorino wissen, sehr rasch voran, und Palestrina empfand die Last seiner Arbeit so wenig, dass er nebenbei noch Aufträge für den Hof von Mantua übernahm und in je zehn Tagen eine Messe dahin ablieferte. Die Reihe seiner nach 1582 gedruckten Kompositionen beweist, dass der Meister bis zu seinem Ende mit einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit des Geistes einen eisernen Fleiss bewahrte. Ja er erklärte sich noch kurz vor seinem Tode bereit, das ganze Sanctuarium in drei bis vier Monaten zu revidieren. Für eine solche Energie und Schaffenskraft boten Antiphonar und Psalter mit ihren einfachen Melodien keine lähmenden Schwierigkeiten.

Übrigens steht fest, dass die Reform nicht allmählich in

ein langsameres Tempo geriet, sondern noch unter Gregor XIII., also spätestens 1585 unterbrochen wurde.

Diese Thatsache allein erklärt uns, weshalb Palestrina nicht wenigstens das Graduale oder das Proprium de Tempore veröffentlichte, selbst wenn ihm die Fortsetzung der Korrektur durch eine moralische oder physische Erschlaffung unmöglich geworden wäre; oder weshalb er die Weiterführung der Arbeiten keiner jüngeren Kraft überliess. Angebote blieben nicht aus. Man denke an Thomaso Cimello. Guidetti war Palestrina befreundet und beschäftigte sich viel mit Choral. Und doch sind seine Ausgaben, wie wir sehen werden, rein privater Natur und vermögen keine Beziehung zu dem päpstlichen Reformunternehmen nachzuweisen.

Endlich ist es gewiss, dass Palestrina, nachdem er einmal die Reform unter Gregor XIII. unterbrochen hatte, in den folgenden Jahren nichts oder kaum nennenswertes mehr an den Choralmelodien arbeitete.

2. Den Kampf mit den Vorurteilen seiner Zeit brauchte das Genie des Princeps Musicae nicht zu scheuen. Er war ja berufen eine Sache des Papstes, der Kirche, seiner Kunst zu vertreten.

Gegenüber den irrtümlichen Vorstellungen seiner Umgebung wäre eine gediegene Ausgabe der gregorianischen Melodien erst recht bedeutsam geworden. Denn die Widerlegung ungerechter Urteile über den in seiner Eigenart manchen Kritikern gänzlich unbekannten Cantus planus wäre eine der ersten und schönsten Aufgaben dieser Choralreform gewesen. Pius V. sah sich bei seinen Reformen von Hindernissen umgeben, welche vielleicht mehr Rücksicht und Schonung verdienten, als eine hier und dort aufkommende oder herrschende Antipathie gegen den Choral. Die Mittel, welche der Vorgänger Gregors XIII. in der Ausführung seiner Pläne erprobte, hätten auch hier zum Siege verholfen. Nun wünschte Gregor XIII. die Neubefestigung der Choraltradition. Eine gleiche Tendenz hätte seine Musiker in die Reihen der verdienten Vorkämpfer der Nach-Tridentinischen Restauration erhoben, die der kirchlichen Disziplin, Wissenschaft und Kunst die segensreichsten Früchte gebracht.

An Teilnahmsbezeugungen fehlte es nicht. Im rechten

Augenblicke liefen die Memoranda eines Kollegen in Rom und die Schreiben des spanischen Gesandten und der Brief der katholischen Majestät ein. Die beiden Korrektoren erhielten bald Kunde davon. Aus diesen Stimmen sprach eine warme Begeisterung für den alten, mancherorts aber unrichtig oder gar geringschätzig beurteilten Choral, gewiss eine Wahrnehmung, welche die Gemüter der Reformatoren ermutigen konnte, wenn die Last der Arbeit sie niederdrückte oder der Gedanke an die Missgunst anderer ihre Seele mit bangen Sorgen erfüllte.

Manche Vorurteile waren durch den schlechten Vortrag der Sänger hervorgerufen worden. Sie liessen sich nicht besser beseitigen, als indem die Sänger ihre Melodien mit den reformierten Texten in klarer, dem kirchlichen Chordienste angepasster Ordnung erhielten, und damit eine würdigere und bessere Ausführung der Gesänge möglich wurde. Dahin ging ja auch die Absicht des Papstes, wie sein Breve zu erkennen giebt.

Übrigens war der Kreis der mit den alten Melodien Unzufriedenen nicht allzu gross, die allgemeine Stimmung bewahrte noch das frühere Wohlwollen und eine aufrichtige Achtung gegen einen Gesang, den die Kirche den ihrigen nannte und den die Anschauung aller dem heil. Gregor als Verfasser zuschrieb. Nicht einmal die Theoretiker und Musiker von Fach waren von einer feindseligen Stimmung gegen den herkömmlichen Choral eingenommen, wenn auch einzelne aus ihnen den Gesang und die Nachlässigkeit der Ausführenden scharf tadelten.

Endlich hätte die Autorität des Papstes und der Partikularsynoden den reformierten Gesängen überall Geltung verschaffen können, wenn von seiten der Musiker nur alles wäre geleistet worden, was die Wünsche und Bedürfnisse der Diözesen von einer Choralreform billigerweise erwarten durften.

3. Die bemerkenswerte Thatsache, dass Palestrina spätestens mit dem Jahre 1582 seine kompositorische Thätigkeit wieder aufnahm, dient unseres Erachtens nicht zur Erklärung der Resultatlosigkeit der Reform. Denn sie bliebe unbegreiflicher als diese selbst, wenn Gregor XIII. die Fortsetzung der Reform damals und in der folgenden Zeit noch erwartet hätte. Palestrina wusste doch, dass der Papst ihm die Reform unter den schmeichelhaftesten Versicherungen seiner Huld und seines Vertrauens übertragen und durch die Ausführung derselben einen

persönlichen Wunsch befriedigt sehen wollte. Thatsächlich hatten die Korrektoren anfangs auch alles, was in ihren Kräften stand, aufgeboten, um die Reform zu beschleunigen. Mehr als über die Dedikation der Cantica Canticorum hätte Seine Heiligkeit über die Widmung eines Graduale, das dem Messbuche von 1570 in der äusseren Anordnung entsprach, eine freudige Genugthuung empfunden. Wie hätte da Palestrina, des päpstlichen Auftrages vergessend, der weit vorangeschrittenen Reform den Rücken kehren können und unbekümmert um die Erwartungen Gregors XIII. und seiner Kommission ruhig sich der Komposition polyphoner Messen und Motetten hingeben dürfen?

Seine Heirat mit der reichen Witwe versetzte ihn 1581 in die angenehme Lage, das grosse Werk der Reform sorgenlos auszuführen, auch wenn dadurch für einige Monate oder selbst auf Jahre hinaus die ohnehin nicht allzu ergiebig fliessenden Erträgnisse privater Arbeiten versagten. Die augenblickliche Schmälerung seiner Einkünfte hätte der Gewinn aus dem Graduale und den übrigen Büchern leicht wieder ersetzt. Denn der Meister brauchte um eine Entschädigung nicht zu bangen. Das beweisen die Hoffnungen Cimellos. Denn Signor Thomaso war ein Geschäftsmann, in derlei Dingen wohlbewandert. Das Graduale war zudem druckfertig. Dasselbe zurückhalten, hiess ja gerade des verdienten Lohnes sich berauben. Nach vollendeter Drucklegung blieben Zeit und Musse zur Komposition genug, und dann gehörten seine Zeit und Kraft dem Meister wieder ganz und ungeteilt. Eine Verschleppung brachte also keinerlei Vorteile.

Übrigens stand die Entscheidung über den Beginn oder eine Verzögerung des Druckes nicht bei Palestrina allein. Hier hatte die päpstliche Kommission ein Wort mitzureden, und auch Zoilo besass ein Anrecht auf unverzügliche Veröffentlichung seines Sanctuarium.

Es ist also auch dieser dritte Grund Dr. Haberls, wie uns scheint, nicht geeignet, den Misserfolg der römischen Choralreform zu erklären.

4. Eine Konkurrenz mit Peter Liechtenstein brachte der päpstlichen Reform keine ernste Gefahr. Die römische Edition konnte sein Graduale an innerem Werte leicht übertreffen. An äusseren Vorzügen stand sie unvergleichlich höher als diese und

die späteren venetianischen Ausgaben. Wenn das Graduale des Liechtenstein in der ewigen Stadt überhaupt beachtet wurde, musste sein Erscheinen eher zur Beschleunigung der Reform drängen. Man sah daraus, wie die Kirchen ihr Geld für Bücher hingaben, welche nach der Reform vielleicht unbrauchbar wurden. Nachdruck und Verbreitung der reformierten Melodien liessen sich durch auswärtige Offizinen erleichtern und regeln. Ein ähnliches Abkommen wie beim Nachdruck des Missale und des Breviers hätte römische und auswärtige Interessenten vor jedem Schaden behütet.

5. Wie das Graduale des Franz de Brugis beweist, war man lange vor Beginn der römischen Choralreform auch in Italien in der Buchdruckerkunst soweit gekommen, dass die Herstellung eines Graduale kein Ding der Unmöglichkeit mehr war. In dieser Hinsicht hatte Palestrina wohl schon bei Übernahme der Reform sich die nötigen Garantien verschafft. Wenn aber den Choraldrucken des Seicento noch manche Mängel anhaften, entsprachen sie doch den Anforderungen, welche man damals allgemein an sie stellte. Gregor XIII. seinerseits hätte gewiss nichts versäumt, um seine neue Druckerei auf die Höhe venetianischer, französischer und deutscher Offizinen zu bringen. In der That zweifelten die römischen Musiker hieran so wenig, dass gerade das Projekt zur Errichtung einer neuen päpstlichen Druckerei sie veranlasste, die Choralreform in Vorschlag zu bringen.

Bei der grossen Verbreitung des Liechtenstein'schen Graduale von 1580 und der 1582 und später zu Rom erscheinenden Choralbücher Guidettis waren Bedenken hinsichtlich der Leistungsfähigkeit der damaligen Typographen unbegründet. Allerdings erreichten diese Bücher lange nicht die Vollkommenheit vieler älterer Drucke Juntas. Dennoch gab sich das kauflustige Publikum mit ihnen zufrieden. Letzteres dürfen wir gerade aus der verhältnismässig raschen und weiten Verbreitung der genannten Bücher folgern.

Wenn in der ewigen Stadt die entsprechenden Kräfte fehlten und von auswärts für Rom nicht zu gewinnen waren, stand immer noch die Möglichkeit offen, das Graduale anderswo in den Druck zu geben. So fand ja auch Baronius 1588 in Plantin einen zuverlässigen Geschäftsmann, nachdem die römischen

Buchdrucker bei den früheren Ausgaben des Martyrologium sich als weniger tauglich erwiesen hatten.[1])

Im Grunde stützt sich auch der Erklärungsversuch Dr. Haberls nur auf eine Reihe von Konjekturen, denen eine mehr oder weniger geringe Wahrscheinlichkeit zur Seite steht, die aber auf den rätselhaften Ausgang der Choralreform kein genügendes Licht werfen.[2])

Ihnen gegenüber ist es auf Grund verschiedener uns aus der Zeit der Choralreform erhaltener Aufzeichnungen gewiss, dass die 1577 begonnene Korrektur der gregorianischen Melodien noch unter dem Pontifikate Gregors XIII. eingestellt wurde, wenigstens insoweit sie durch das päpstliche Breve angeregt worden war, und dass der Papst selbst von seinem früher gefassten Plane Abstand nahm.

Die Arbeit geriet also nicht allmählich und mit dem hereinbrechenden Alter Palestrinas und durch die damit verbundene Abnahme seiner Kräfte ins Stocken; denn es handelt sich nicht um eine Verzögerung, sondern um eine Unterbrechung derselben. Sie trat erstmals schon unter Gregor XIII. ein.

Der Beweis hierfür liegt zunächst in wiederholten Aussagen, die in mehreren teils von Raimondi,[3]) teils von anderer Hand verfassten, unter den Akten der medicäischen Druckerei im Archivio di Stato zu Florenz aufbewahrten Denkschriften und Berichten niedergelegt sind. Wir halten dieselben für wichtig genug, um hier näher auf sie einzugehen, sind es doch bis zur Stunde die ersten Berichte, welche die Unterbrechung der

---

1) P. Bäumer, Gesch. des Breviers, S. 477.

2) Leider giebt die letztmalige Äusserung Dr. Haberls zu unserer Frage keinerlei Andeutung darüber, wie der Herausgeber der Werke Palestrinas über die 1894 von ihm seiner Zeit in der Musica sacra namhaft gemachten Gründe nach Bekanntwerden der Korrespondenz des Don Fernando und nach dem, wie wir von kompetentester Seite erfahren, nicht ganz erfolglosen Abschluss seiner 1894 begonnenen Nachforschungen in den Atti notarili des Campidoglio und im Archiv der Rota — die vorhandenen Notizen sind auf dem Rotaarchiv Herrn Dr. H. reserviert — heute denkt.

3) Über die Persönlichkeit Raimondis, Parasolis und des Don Fulgentius, die in der Folge mehrmals genannt werden, wird im 2. Bande Gelegenheit sein, Näheres mitzuteilen. Hier sei nur kurz bemerkt, dass sie unter Klemens VIII. gegen Iginio, den Sohn Palestrinas, prozessierten.

Choralreform unter Gregor XIII. zum Teile mit ausdrücklichen Worten bezeugen.

Wir beginnen die Reihe der Dokumente mit einer Skizze zu einer längeren Eingabe an den Papst (Klemens VIII.). Der Bittsteller giebt anfangs derselben eine ausführliche Darstellung der Vorgänge unter Gregor XIII. Der genannte Papst habe ein Breve erlassen, wonach die Choralbücher korrigiert und reformiert werden sollten. Palestrina und Zoilo hatten sich schon an die Arbeit gegeben. Allein sie erkannten, dass dieselbe übermässig gross sei und dass ihre Kräfte nicht ausreichten. Dazu kam eine weitere Rücksicht. Wie sollten die reformierten Bücher verbreitet werden? Eine handschriftliche Vervielfältigung hätte grosse Unkosten auferlegt. In der früheren Erwartung auf eine entsprechende Belohnung sahen sie sich gleichfalls getäuscht. So kam es denn, dass sie von ihrem Geschäfte abliessen und in demselben nichts weiteres mehr unternahmen. Als Klemens VIII. den päpstlichen Thron bestieg, war die Sache bereits in Vergessenheit geraten.

Diese Aufzeichnung ist für uns von Bedeutung. Wie der vorletzte Satz andeutet, legten die beiden Meister schon frühe ihre Arbeit aus der Hand. Weitere Versuche wurden nicht mehr gemacht. Die Reform war also aufgegeben, niemand sprach mehr von den ehemaligen Plänen. Erst die Erfindung Parasolis sollte wieder deren „Notwendigkeit" zum Bewusstsein bringen und die früheren Arbeiten ins Gedächtnis zurückrufen. [1])

Die Kosten einer Verbreitung und Einführung der Reform waren übrigens nur dann so beträchtlich, wie die Eingabe besagte, wenn die Korrektur der Melodien die alten Bücher schlechterdings unbrauchbar machte, und Änderungen sich nicht mehr durch handschriftlichen Eintrag anbringen liessen. Der Verfasser dieses Dokumentes spricht von der Herstellung ganz neuer Bücher. Daraus müssen wir den Schluss ziehen, dass die Beschaffung neuer Bücher das einzige Mittel zur An-

---

[1]) Das Patent, welches Klemens VIII. für eine typographische Erfindung verlieh, sollte in der That die zweite Periode der römischen Choralreform einleiten. Die Erfinder wussten jedoch nicht um das Breve Gregors XIII. noch um das Graduale, welches Palestrina auszuarbeiten begonnen und wurden erst durch einen Freund Palestrinas damit bekannt.

nahme der reformierten Melodien blieb und demnach die Korrektur zu einer durchgreifenden Umgestaltung der Gesänge geworden war.

In den Vorbemerkungen zur Ausfertigung einer Bulle für das Graduale von 1614—15 wird gerade diese Andeutung etwas weiter ausgeführt. Es heisst daselbst nach kurzer Erwähnung des Breve:

„Hierauf aber zog man in Erwägung, dass die Durchführung dieses so heiligen Unternehmens (der Choralreform) odiös geworden wäre, und zwar der unerschwinglichen Kosten wegen, welche man den geistlichen Personen und allen Kirchen der Christenheit hätte verursachen müssen, da die handschriftlichen Choralbücher, welche von früheren Geschlechtern unter Aufwand von sehr grossen Geldmitteln und Zeit hergestellt worden und bisher im Gebrauch geblieben waren, eine Verbesserung der zahlreichen Fehler unmöglich machten. Dadurch aber wäre es notwendig geworden, die reformierten Chorbücher neu schreiben zu lassen, eine Sache, die wirklich beschwerlich und unerträglich gewesen wäre, da es nach gemachter Schätzung hierzu mehrerer Millionen bedurfte. Die Reform wäre überhaupt ganz vergebens gemacht worden, da unmöglich zu ein und derselben Zeit soviele in ihrer Kunst erfahrene Kopisten bereit waren, die genügt hätten, um auch nur in hundert Jahren die für alle Kirchen hinreichende Zahl von Büchern zu schreiben.“ Wäre doch ein Schreiber mit seiner Arbeit für eine einzige Kirche kaum in fünf oder mehr Jahren zu Ende gekommen. Wie konnte da eine solche Riesenarbeit bewältigt werden? Diese Schwierigkeit wurde in Rom erkannt, und Gregor XIII.[1]) liess seinen Plan fallen, nicht zwar „ohne grosses Missbehagen“.

In ähnlichen Ausdrücken, aber mit einigen recht interessanten Beisätzen und Erläuterungen erklärt uns eine Reinschrift dieses ersten Entwurfes, weshalb eine Choralreform unter Gregor XIII. unmöglich war. Raimondi legt darin Gregor XIII. die Absicht bei, „sämtliche ältere Bücher nach der Reform korrigieren zu lassen, indem man die fehlerhaften Stellen ausstreiche und die Verbesserungen beifüge“. Man

---

[1]) Hier wird die erste Unterbrechung der Reform ausdrücklich in das Pontifikat Gregors XIII. verlegt.

gedachte also anfangs die alten Bücher beizubehalten. Allein bald zeigte sich, „dass die Fehler durchzustreichen oder auszuradieren nicht möglich sein werde . . . ohne die alten Bücher zu besudeln, und so ergab sich das unabweisbare Bedürfnis, sämtliche Choralbücher mit den reformierten Gesängen neuzuschreiben“. Ein solcher Befehl aber würde die Kirchen übermässig belastet haben. Denn schon „allein für einen einzigen Chor hätten die Ausgaben zum mindesten 4—5000 Scudi betragen. Ja es gab Kirchen, für welche die Unkosten, je nach der Schönheit der Schrift und der Anzahl der gewünschten Miniaturen, eine Höhe von 10—40000 Scudi erreicht hätten“. Dazu gesellte sich der oben erwähnte Mangel an Kopisten u. s. w.

Noch eine andere Eingabe an den Papst (Klemens VIII.) äussert sich über die Gründe des Misserfolges, den die Choralreform unter Gregor XIII. erfuhr. Sie wurde Ende 1593 (Anfang 1594) verfasst und wohl mehreren Kardinälen unterbreitet, da sie sich in vier Abschriften unter den Papieren Raimondis findet. Don Fulgentius und Leonardo (Parasoli) nennen sich als Bittsteller. Natürlich weisen sie eingangs ihres Gesuches auf die Bemühungen Gregors XIII. hin. Schon waren die Beauftragten dem Ende ihrer Arbeit nahe. Nur zwei Schwierigkeiten stellten sich ihnen in den Weg und erwiesen sich als unüberwindlich: die übermässigen Kosten einer schriftlichen Vervielfältigung und der Mangel an geeigneten Kopisten. Letztere seien so selten gewesen, dass alle zusammen selbst in langjähriger Arbeit nicht einmal dem Bedürfnisse einer einzigen Stadt genügen konnten. Für jedes Buch, eingerechnet die Miniaturen und Initialen, seien für einen Schreiber wenigstens fünf Jahre vonnöten gewesen. Die Ausführung sei also, weil ganz unmöglich, unterblieben.

Eine Anspielung auf das Ausbleiben erhoffter Subventionen und auf die geringen Aussichten einer späteren Entschädigung enthält eine schriftliche Erklärung eines Palestrina sehr nahestehenden, leider aber unbenannten Gewährsmannes. Der Anonymus behauptet, dass Palestrina keine Note geschrieben, ohne dass er (der Anonymus) davon Kenntnis erhalten. Diese Bemerkung deutet auf eine mit dem Meister und seinen künstlerischen Arbeiten sehr vertraute Persönlichkeit hin. In der zweiten Hälfte der Erklärung wird nun gesagt:

„Der Grund aber, weshalb Palestrina nur diese Sonntags-

messen und die genannten Responsorien fertig stellte, war der, dass er seine Korrektur mit diesen Messen und Responsorien anfing, und zwar nachdem man ihm das Versprechen auf eine gute Provision und Belohnung gemacht. Als er aber mit einem Teile dieser Messen und Responsorien sich abgemüht, musste er sehen, dass ihm weder die erhoffte Provision noch irgend welche Entschädigung zukomme.[1]) So wollte er von dem Unternehmen abstehen, wie er denn auch wirklich davon abliess und mit demselben sich nicht weiter mehr abgab, auch nichts in demselben mehr thun konnte, ohne dass ich darum gewusst hätte."

Den Grund, weswegen der in Aussicht gestellte Zuschuss versagt wurde, erfahren wir aus einem Bittgesuche Raimondis an den Papst (Klemens VIII.). „Infolge der erkannten Schwierigkeit, nämlich der mit einer Reform verbundenen unerträglichen Kosten, erkaltete der Eifer Gregors XIII. in der Angelegenheit mehr zu thun. Der Hoffnung auf den versprochenen Zuschuss und eine Entschädigung beraubt, brachen auch die beiden Musiker, Palestrina und Zoilo, ihre Reformarbeiten ab"[2]) u. s. w.

Es ist wahr, Gregor XIII. war selten gut bei Kasse. Doch geizte er nicht, am allerwenigsten wenn es galt Wissenschaft und Kunst oder irgend ein litterarisches Unternehmen zu fördern. In der Kalenderreform bezahlte er seine versprochenen Subventionen. Hier unterliess er — aus guten Gründen — ein gleiches zu thun.

Diese verschiedenen Berichte lassen keinen Zweifel mehr darüber, dass die durch Breve vom 25. Oktober 1577 eingeleitete Choralreform noch unter dem Pontifikate Gregors XIII. ein Ende nahm. Sie finden überdies eine gewisse Bestätigung in einer Reihe von Umständen, die hier nicht unerwähnt bleiben sollen.

Ein erstes Moment zur Bekräftigung dieser Aussagen liegt in der (im vorletzten Berichte erwähnten) Thatsache, dass Palestrina

---

[1]) Diese Enttäuschung führt auch der Kopist Palestrinas, Alessandro Pettorino, in gerichtlichem Verhör als Grund an, weswegen Pal. seine Arbeiten eingestellt habe.

[2]) Per le dette difficoltà si rafreddò il detto Pontefice in farci altro. Persa la speranza questi due musici della provisione et rimuneratione che li era fatta promessa, cessorono anco loro.

ausser der Korrektur der Choralmelodien im Proprium de Tempore nur noch wenige Gesänge bearbeitet, dann aber keine Note mehr weiter geschrieben hat, obgleich das Breve die Reform sämtlicher Choralbücher verlangte.[1]) Er nahm vielmehr um 1580 seine frühere Thätigkeit wieder auf und widmete sich von neuem der polyphonen Komposition und der Drucklegung seiner Messen und Motetten. 1576 war die letzte seiner nachweisbaren Publikationen erschienen: zwei fünfstimmige Madrigale in einem Sammelwerke. Aus den folgenden vier Jahren sind weitere Veröffentlichungen nicht bekannt. Einzig die Briefe Pierluigis an den Herzog von Mantua bezeugen seine künstlerische Thätigkeit: der Meister hatte sich an die Reform des Graduale gemacht,[2]) und war mit derselben wenigstens seit November 1577 beschäftigt. Eine Erkältung verurteilte ihn Oktober 1578 zur zeitweiligen Unthätigkeit. In der Rekonvalescenz wurde dann die Reform der canti fermi für den Herzog von Mantua erledigt. Musse zur Veröffentlichung und Konzipierung seiner polyphonen Werke brachte ihm aber spätestens das Jahr 1581. Das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale (Bd. 29 d. G.A.) und das zweite Buch der vierstimmigen Motetten (Bd. 5 d. G.A.), beide dem Jakob Buoncampagni gewidmet, erschienen in diesem Jahre. Im Februar 1581 vermählte er sich mit der begüterten Witwe Virginia Dormuli. Diese Verbindung mag den Meister in die angenehme Lage versetzt haben, die nötigen Druckkosten für die Edition seiner Werke vorzustrecken; dass sie ihn sogar verführt hätte, die aufgetragene Reformarbeit bei Seite zu legen, ist dagegen mehr als unwahrscheinlich, eher hätte sie ihm Gelegenheit geboten, die 1579 bereits vollendeten Teile des Graduale, zum wenigsten das Proprium de Tempore auf eigene Rechnung in Rom oder auswärts drucken zu lassen, wenn einzig das Ausbleiben päpstlicher Subventionen die Weiterführung der Reform erschwerten. Ein Graduale, das ein Papst zu reformieren geboten, versprach doch gewiss ebenso reiche finanzielle Ausbeute, als Madrigale

---

[1]) Wieweit Palestrinas Arbeit bei seinem Tode thatsächlich gediehen war, soll im zweiten Bande unserer Geschichte eingehender untersucht werden.

[2]) Diese auffallende Unterbrechung in der Reihe der Publikationen hat wohl auch Dr. Haberl veranlasst, das Breve Gregors XIII. nach ungefährer Schätzung in das Jahr 1576 zu verlegen. Kirchenmus. Jahrb. 1894 S. 93; Vorwort zur 2. Auflage v. Proskes Musica Divina S. L.

und Motetten. Nach einer kurzen Unterbrechung folgen die Gesänge aus dem hohen Liede 1584, Gregor XIII. zugeeignet, und das fünfte Buch der fünfstimmigen Motetten, beide Bd. 5 d. G.A. Die folgenden Jahre bringen ohne Ausnahme neue Kompositionen oder doch die Veröffentlichung früher geschriebener Werke. Diese unterbrochene Thätigkeit beschäftigte den alternden Meister bis zu seinem Lebensende. Rechnet man dazu die Erfüllung seiner amtlichen Berufspflichten, so dürfte eine ernstliche Fortsetzung der Choralreform, wenn sie auch nur nebenbei und mehr gelegentlich Zeit und Kräfte in Anspruch genommen hätte, schon mit Rücksicht auf diese ausserordentliche Leistung kaum mehr möglich erscheinen.

Es kann überdies auf Grund der späteren Zeugenaussagen dokumentarisch nachgewiesen werden, dass nicht einmal für das Graduale, dessen Drucklegung spätestens schon 1579 betrieben wurde, die letzte Überarbeitung, welche nach dem Weggange Zoilos und den unter Sixtus V. gemachten Zusätzen im Missale für den Druck notwendig wurden, vorgenommen worden war. Dieser Umstand aber begreift sich nur unter der Voraussetzung, dass Palestrina dessen Drucklegung nicht so bald erwartete und dasselbe unberührt liess.

Dass die Choralreform Palestrina anfangs 1579 nicht mehr in Anspruch nahm, scheint auch aus dem Schweigen hervorzugehen, das Palestrina in seinen Briefen an den Herzog von Mantua beobachtet. Der Herzog wusste um den früher ergangenen päpstlichen Auftrag, er selbst hatte in die Reform der von ihm dem Meister zugestellten Choralgesänge eingewilligt, Palestrina hatte endlich den Druck der besorgten Messgesänge mit jenem seines Graduale verbinden wollen, Grund genug, den Herzog um den Stand der Reformfrage und Reformarbeit wissen zu lassen, hätte dieselbe noch Aussicht auf günstige Erfolge für sich gehabt. So aber ist, abgesehen von dem zweiten Memorandum Don Fernandos und dem Schreiben, das Cimello 1579 an Kardinal Sirleto richtete, der Brief Palestrinas vom 5. November 1578 die letzte Nachricht, die aus der Zeit Gregors XIII. über die Choralreform und eine thätige Mitwirkung Palestrinas an derselben uns erhalten geblieben ist. In der späteren Korrespondenz mit dem Hofe von Mantua ist so wenig als in irgend einer der Dedikationen, mit welchen die Kompositionen Palestrinas in den Druck wanderten, von der Choralreform oder einer ähn-

lichen Arbeit die Rede. Die Einführung zu den Gregor XIII. gewidmeten Messen[1]) (1582) und zum hohen Liede (1584) erinnern weder an einen päpstlichen Auftrag zur Choralreform, noch an eine Beschäftigung mit derselben, nicht einmal an reformatorische Tendenzen, welche den Verfasser oder seinen hochgestellten Gönner früher bewegten. — Um einen möglichst raschen Abschluss der Reform herbeizuführen, gestattete das Breve andere Kräfte herbeizuziehen. Nun verstrich Jahr um Jahr. Palestrina zeigte im Komponieren und Publizieren einen unermüdlichen Eifer. Nur die Choralreform wollte nicht voranschreiten; anstatt neue und jugendliche Kräfte für deren endlichen Abschluss aufzusuchen — was doch in Rom ein Leichtes gewesen wäre, zumal da Angebote nicht ausblieben, wie Cimello beweist — liess Palestrina sein Manuskript fernerhin unberührt. Die Reform ruhte, denn die übrigen Bücher wurden gar nicht in Angriff genommen, und trotz des fühlbar werdenden Alters und seiner vielfachen und zeitraubenden Arbeiten erhob Palestrina keinen Widerspruch, als Zoilo 1584 mit dem von ihm ausgearbeiteten zweiten Teile des Graduale von Rom schied. Palestrina glaubte seiner Mithülfe nicht mehr zu bedürfen und betrachtete seinen Kollegen durch das päpstliche Breve, dessen Inhalt noch immer nicht zu erfüllen gelungen war, so wenig an seine Seite gebunden, dass er ihn schon früher an seiner Statt für die Kapellmeisterstelle in Mantua in Vorschlag brachte.[2]) Dabei ist von einer Mahnung, welche von Seite des Papstes dem „Säumigen" widerfahren wäre, bis zur Stunde nichts bekannt geworden. Nach all diesem zu schliessen, scheint also der Papst auf die Erfüllung seines „Wunsches" verzichtet und auf die Reform gänzlich „vergessen" zu haben.

Unter der Voraussetzung, dass der an Palestrina und Zoilo ergangene päpstliche Auftrag keine Rücksicht mehr verdiene, konnte denn auch Guidetti 1582 mit seinen privaten Choralausgaben beginnen. Denn hätten Gregor XIII. und Palestrina noch um diese Zeit auf ihren Reformplänen bestanden, so hätte Guidetti sich einen ungerechten Eingriff in die Angelegenheit der Reform und die aus dem Breve von 1577 entspringenden

[1]) Band XIII der Ges. Ausg.

[2]) Bertolotti, l. c. S. 53. Familienrücksichten hielten jedoch Zoilo noch in Rom zurück.

Rechte der beiden Meister erlaubt. So aber hielt sich Palestrina in seinen Arbeiten und Hoffnungen durch das Direktorium Guidettis durchaus nicht beeinträchtigt, nahm im Gegenteil keinen Anstand, dasselbe mit den schmeichelhaftesten Worten zu empfehlen. Seinerseits brachte Guidetti mit keiner Silbe sein Erstlingswerk und auch die späteren Editionen in Beziehung zu der päpstlichen Reform. Nicht einmal auf eine Zielverwandtschaft wagte er hinzuweisen. — Die Vorrede zum Direktorium spricht von der oben erwähnten Verfügung des Papstes bezüglich der Sängerkapelle von Skt. Peter, während das Breve an Palestrina und Zoilo stillschweigend umgangen wird, obschon der in ihm ausgesprochene Wunsch das Interesse Gregors XIII. für die Pflege der Kirchenmusik mehr denn alles beleuchten konnte und den ersten und wichtigsten Anhaltspunkt zur Einführung eines neuen Choralwerkes dargeboten hätte. Gleicherweise schweigt die päpstliche Druckgenehmigung von einem Wunsche oder Plane bezüglich der Choralreform. — Palestrinas Urteil verbürgt dem Verfasser die Gediegenheit seines Werkes. Auch hier wäre es unbegreiflich, weshalb das Vertrauen, welches Gregor XIII. in diesen Meister in Sachen des Chorals einmal gesetzt und öffentlich bekundet hatte, und das sein Urteil in höchstem Grade wertvoll und kompetent erscheinen liess, wiederum unerwähnt blieb, hätte das Breve von 1577, der sprechendste Ausdruck dieses ehrenvollen Vertrauens, noch in Kraft bestanden. — Die nach dem Hinscheiden Gregors XIII. herausgegebenen Präfationsgesänge zum Messbuche entsprachen anscheinend dem Zwecke, welchen das Breve durch die Choralreform herbeizuführen bestimmt war. Und doch unterlässt der Herausgeber auch hier jeden Hinweis auf das frühere Breve. Dieses Schweigen wäre zu auffallend, wenn der Erlass Gregors XIII. noch ungeschmälert Geltung besessen hätte. — Mit dem Drucke der Karwochenoffizien veröffentlichte Guidetti zum Teil Gesänge, welche in das Graduale gehören. Dass er bezüglich deren Redaktion sich mit den offiziell bestellten Reformatoren des letztgenannten Buches benommen und ein Übereinkommen getroffen, bemerkt er nicht. Die Offizien blieben unbeanstandet. Wie hätte Palestrina zu dieser Vorwegnahme seiner Arbeit schweigen können, wenn ihm an seinen Reformbestrebungen und seinem Graduale noch gelegen war, oder wenn er noch der Hoffnung lebte, in absehbarer Zeit

mit dem reformierten Graduale an die Öffentlichkeit zu treten?

Die oben erwähnte Aussage des Raimondi steht also in keinem Widerspruche mit den Thatsachen, welche hier überhaupt in Betracht kommen; im Gegenteil, nach den voranstehenden Erwägungen ist sie mit denselben nicht nur leicht vereinbar, sondern dürfte durch sie sogar eine nicht zu verachtende Bestätigung erfahren.

Gregor XIII. war Zeuge der früher unter Pius V. durchgeführten Reformen. Schwierigkeiten, die mit solchen Reformunternehmen immer verbunden sind, waren ihm also nicht unbekannt. Die Korrektur des neuen Kalenders brachte ihm (ca. 1580—83) Verdruss genug und stellte an seine Geduld nicht geringe Proben, er setzte indes allen Schwierigkeiten eine unerschrockene Ausdauer entgegen. In den ersten Jahren seines Pontifikates entstanden die Mailänder Streitigkeiten über die Liturgie und die kirchliche Jurisdiktion. Der Papst ermüdete nicht. Eine Reform ohne Widerspruch, ohne Enttäuschungen und zeitweilige Rückschläge wäre in den leitenden Kreisen Roms etwas Unerhörtes gewesen. Da liess sich voraussehen, dass derlei Zwischenfälle der Choralreform nicht fehlen würden. Einem schwärmerischen Optimismus sich hinzugeben, wäre dem nüchternen Gregor XIII. ohnedies schwer gefallen. „Alle Fragen erwog er nur vom Standpunkte des Rechtes. War seine Meinung einmal gefasst, so fällte er den Ausspruch, bei dem er dann unerschütterlich verharrte. Nur durch logische Schlüsse konnte man ihn von einem Irrtume überzeugen.“ [1]) Palestrina und Zoilo brauchten darum nicht durch die erste beste missgünstige Äusserung über ihr Reformprogramm die Lust der vielversprechenden Arbeit sich verderben zu lassen. Palestrina verfügte über eine erstaunliche Arbeitskraft, und wie sein Schreiber Pettorino bezeugt, arbeitete er fleissig an der begonnenen Korrektur. Es müssen also wohl Einflüsse ausserordentlicher Art gewesen sein, die dem Papste es verleideten, seinen „Wunsch“, nämlich

[1]) Hübner, Sixtus V. Bd. I. S. 118 f. Ähnlich urteilte ein Zeitgenosse Gregors XIII., Michel de Montaigne: „Seine Antworten sind kurz und bestimmt, und wer seinen Gründen widersprechen wollte, würde seine Zeit verlieren. Was er für recht hält, führt er aus u. s. w.“ Reumont, Geschichte d. Stadt Rom, III. S. 566.

die Choralreform, erfüllt zu sehen, und die Palestrina und Zoilo nötigten, die Feder aus der Hand zu legen und die Reform im Sande sich verlieren zu lassen.

In der That stiess die Choralreform kurz nach ihrem Beginne auf ernsten Widerspruch und zwar gerade in Rom. Der oben mitgeteilte Brief Don Fernandos de las Infantas an den spanischen Hof giebt uns hierüber die erste Nachricht. Wie aus dem Schreiben hervorgeht, hatte de las Infantas sofort nach Bekanntwerden des Breve, wenn nicht schon zuvor, beim Papste Gegenvorstellungen erhoben und war eben daran, sein Votum mit Auszügen und entsprechendem Beweismaterial aus theoretischen Schriften zu belegen. Man war also in Rom selbst nicht ganz einer Meinung über die Choralreform, und was noch wichtiger ist, es gelang, den spanischen Hof gegen die Reform einzunehmen.

Don Fernando war entschlossen, das an Palestrina und Zoilo gerichtete Breve des Papstes wenn immer möglich rückgängig zu machen. Schon vor seinem ersten Berichte an Philip II. hatten seine Vorstellungen am päpstlichen Hofe einen gewissen Erfolg. Ende Oktober oder in der ersten Hälfte des November 1577 überreichte er ein Memorandum an den Papst in der Absicht, die von Seite der Reformpartei ins Feld geführten Gründe als unberechtigt darzuthun. Nur wer den Choral nicht verstünde, könnte in seiner eigenartigen Schönheit Mängel erblicken. Diese Behauptung erbot er sich weiterhin zu begründen. Mit der Ausarbeitung des versprochenen Nachweises war er beschäftigt, als sein erster Brief an den Hof von Madrid abging. Die Autoren seien ganz auf seiner Seite, berichtet er dem Könige. Als Antwort auf seine Eingabe eröffnete ihm der Reverendo Maëstro der päpstlichen Kapelle, der Kanonikus Boccapadule,[1]) dass keine Änderungen an den Choralmelodien

[1]) Don Fernando, der diese Vorgänge in einem zweiten Memorandum (Anhang Nr. 10) berichtet, erhielt die Antwort auf seine erste Vorstellung durch einen „Rev. maëstro di cappella". Boccapadule war 1574—1578 Protektor der päpstlichen Kapelle und führte als solcher den Titel eines Kapellmeisters. Die Bezeichnung Reverendo wird gewöhnlich nur von einem Kleriker oder Priester gebraucht. Palestrina aber war Laie und stand damals der capella Julia vor. Vielleicht deutet der unbestimmte Ausdruck cappella auf die Sängerkapelle des Papstes hin, an den die Eingabe gerichtet ist. Hätte

vorgenommen würden. Seine Denkschrift war in Erwägung gezogen worden und hatte also gute Aufnahme gefunden.

An Boccapadule besass Don Fernando einen einflussreichen Gesinnungsgenossen, und es konnte ihn nur ermutigen, wenn ein Mann von dieser Stellung nach gewissenhafter Prüfung

---

Palestrina selbst die von de las Infantas erwähnte Erklärung gegeben, dann müsste er die Reformarbeiten gegen seine bessere Überzeugung in der anfänglichen antitraditionellen Weise fortgesetzt haben. Allein wodurch konnte er dann zu einem so unbegreiflichen Widerspruch mit sich selbst, mit seiner klaren Einsicht und persönlichen Erklärung genötigt werden? Das Breve des Papstes sprach für die Tradition. Die materiellen Aussichten waren bei einer im konservativen Sinne durchgeführten Reform nicht geringer, als eine Bearbeitung der Melodien hoffen liess. Zudem hätte ja sein Mitarbeiter (nach dieser Erklärung unserer Stelle) seine Ansicht gebilligt. Der Rücktritt aber von der einmal übernommenen Arbeit stand nicht in seinem Belieben. Übrigens deutet der Wortlaut der Antwort durchaus nicht auf eine derartige Absicht hin. Die Reform im Sinne des Papstes und der vom Rev. maëstro gebilligten Auffassung des de las Infantas war weder inopportun noch zwecklos. Dass Palestrina Ende 1578 den Reformarbeiten noch nahe stand, beweist sein Brief an den Herzog von Mantua. Hätte er seine Korrektur dem päpstlichen Auftrage und der Erklärung des Rev. maëstro entsprechend weitergeführt, so wäre für de las Infantas und Philipp II. kein Anlass mehr gewesen, gegen die Zerstörung des ehrwürdigen Werkes eines hl. Gregors d. Grossen zu protestieren, noch weniger aber hätte Gregor XIII. Gründe gefunden, die Ausführung „seines Wunsches" zu untersagen. Ganz anders wenn Boccapadule das Memorandum mit den übrigen Prälaten prüfte und in ihrem Namen die bekannte Entscheidung gab. Andernfalls hätte auch Don Fernando kaum unterlassen, die rasche und auffallende Bekehrung eines so angesehenen Künstlers aus einem Gegner zu einem Freunde des alten Chorals in seinem zweiten Memorandum für sich und seine Sache in entsprechender Weise auszunützen. Seine Bemerkung, dass die Verfasser des neuen Chorals damals mit Berufung auf das ihnen verliehenen Breve den Druck ihrer Bücher vorbereiteten, dürfte aber im Gegenteile gerade auf Palestrina und Zoilo hinweisen. Boccapadule war freilich Kanonikus. Doch kam er hier mehr in seiner Eigenschaft als Rev. maëstro di cappella in Betracht und als solcher war er wohl auch in die Kommission zur Beaufsichtigung der Choralreform berufen worden. Das Breve Gregors XIII. war nicht an ihn gerichtet, wie Dr. Haberl Kirchmus. Jahrb. 1900, S. 171 glaubt. Don Fernandos Bericht bemerkt nur, dass das Memorandum, nicht aber die Ausführung der Reform ihm übergeben sei (vgl. alquale lo comesse). — Die Thatsache, dass die Reform unter Gregor XIII. eingestellt wurde, kann in keiner Weise von der Antwort des Rev. maëstro oder dessen Identifizierung mit einer bestimmten Persönlichkeit abhängig gemacht werden. Es wird übrigens noch Gelegenheit sein, auf unsere Erklärung zurückzukommen.

seines Memorandum eine Choralreform ohne „Änderungen am Accente und ohne Kürzung der Ligaturen“ für möglich hielt. Das Urteil dieses Reverendo Maëstro scheint bei Gregor XIII. viel gegolten zu haben, sonst hätte er nicht die Eingabe des spanischen Priesters ihm zur Prüfung überwiesen und durch ihn seine Antwort gegeben. Überdies war Boccapadule nicht der einzige, der das Memorandum Don Fernandos geprüft hatte und die in demselben vorgebrachten Bedenken „besser in Betracht“ zog. Das zweite Schreiben des spanischen Priesters an den Papst spricht von einer Mehrzahl (da loro),[1]) sonach waren mehrere massgebende, von Gregor XIII. mit der Angelegenheit betraute Persönlichkeiten, unter ihnen ein „besonderer Freund und Gönner Palestrinas“, der Kapellmeister Boccapadule, der übereinstimmenden Meinung, dass Änderungen im Chorale nicht am Platze seien.[2])

De las Infantas vertrat also keine aussichtslose Sache und hatte Grund mit dem Erfolge seines ersten Memorandum zufrieden zu sein.

---

[1]) Die Annahme Respighis, Nuovo studio S. 50 f., dass Sirleto seine Hand im Spiele hatte und den konservativen Ideen des Don Fernando beitrat, wird kaum Widerspruch erfahren; Sirleto war regelmässig Mitglied der Kommissionen zur Leitung der liturgischen Reformen. Damit stimmte der Umstand, dass der 2. Brief des Don Fernando sich gerade in Sirletos Nachlassenschaften findet. Des Kardinals Vorliebe für alles Traditionelle wurde schon wiederholt hervorgehoben, mit Philipp II. unterhielt er die besten Beziehungen. Dass eine Kommission bestehend aus mehreren Prälaten den beiden Musikern zur Seite stand, ist nicht nur durch das bei ähnlichen Fällen in Rom übliche Verfahren sehr wahrscheinlich, sondern wird überdies durch das Schreiben des Petro Velarde ausdrücklich bezeugt, worin mehrere „Kardinäle und andere vom Papst berufene Persönlichkeiten“ erwähnt werden. Vgl. Dokum. Nr. 2 u. 8.

[2]) Wäre der Stil des Memorandum nicht so nachlässig, müsste man das „da loro“ zunächst auf das voranstehende virtuosi musici beziehen. In diesem Falle hätte der Rev. maëstro das erste Schreiben Don Fernandos mit Pal. und Zoilo, und wohl auch mit den Prälaten der päpstlichen Kommission beraten und „besser in Betracht gezogen“. Das an d. l. Infantas eröffnete Ergebnis der Besprechung muss jedoch nicht notwendig als persönliche Meinung der beiden Musiker oder Palestrinas allein verstanden werden. Das „considerate meglio“ schlechthin als eine Approbation der v. D. Fernando vorgebrachten Bedenken aufzufassen, ist man, wie es scheint, nicht genötigt. Vielleicht aber haben die beiden Musiker die Prälaten der päpstlichen Kommission mit einer allgemeinen Versicherung beruhigt; genaue Angaben für die Korrektur vermochten diese doch wohl nicht zu geben, und tiefgehende Erörterungen verlangte das erste Memorandum D. Fernandos nicht, da es ästhetisch-theoretische Erwägungen mehr in Aussicht stellte, als enthielt.

Allein wenn er wirklich erwartete, dass „die Sache dabei bleibe", und am Chorale „nichts mehr geändert" werde, so sah er sich hierin gar bald getäuscht. Die Reform ging nach wie vor ihren Gang. Palestrina und Zoilo waren entweder durch Boccapadule an ihrer Korrektur nicht behindert worden, oder es war ihnen gelungen dessen Bedenken zu beschwichtigen. Wie dem auch sein mochte, sie arbeiteten ungestört weiter.[1]) Boccapadule hatte übrigens nicht eine völlige Suspension der Reform in Aussicht gestellt, sondern nur erklärt, dass keine Änderungen an den Melodien vorgenommen würden. Damit war selbstverständlich das Breve Gregors XIII. nicht widerrufen, noch die Beseitigung der nach 1570 entstandenen Fehler aufgegeben.

Hätten die beiden Musiker fortan nur diese jüngst in die Bücher eingedrungen Fehler zu korrigieren versucht, so wäre für Don Fernando kaum mehr ein Anlass zu weiteren Protesten gewesen. Allein es scheint, dass sie an ihren Prinzipien nicht irre geworden, sich trotz der ihnen ungünstigen Äusserung Boccapadules die endliche Anerkennung seitens der Kommission und des Papstes versprachen.

So lagen die Verhältnisse als Don Fernando am 25. November 1577 die katholische Majestät von den Vorgängen in Rom benachrichtigte und am 11. Januar 1578 ein zweites Schreiben folgen liess.

Philipp II. zögerte mit seiner Antwort über einen Monat, das verlangte der Gang der spanischen Staatsgeschäfte. Er zog wohl wie in ähnlichen Fällen seine Junta zu Rate. Endlich erging seine Antwort, sie wurde durch den königlichen Kommissär des Kreuzzuges Don Pedro Velarde unter dem 20. Januar übermittelt. Man hatte in Spanien den Wink aus Rom verstanden. Der König zeigte sich über die rechtzeitige

[1]) Es geht dies aus der Bemerkung des Don Fernando hervor, dass die Korrektoren in Kraft des ihnen verliehenen Breve den Druck des reformierten Chorals vorbereiteten. Das Breve aber war eben nur an Palestrina und Zoilo gerichtet, wenn es auch die Mithülfe anderer Kräfte gestattete. Sonach wurde die Arbeit von Pal. und Zoilo weitergeführt. Dass Gregor XIII. ein zweites Breve erlassen, und nach seiner Erklärung an Philipp II. uns weiter unbekannten Musikern mit Ausschluss des Pal. den Druck reformierter Melodien gestattet hätte, nachdem selbst Pal. die Reform als unangebracht abgewiesen, ist durchaus unwahrscheinlich und durch keine Nachricht verbürgt.

Benachrichtigung sehr befriedigt und unterliess nicht, seinem „Vasallen“ Don Fernando seinen königlichen Dank zu übersenden. Mehr als des letzteren Versicherung, dass die Choralreform von künstlerischem Standpunkte aus betrachtet unbegründet sei, dürften vielleicht näherliegende Rücksichten das spanische Staatsoberhaupt beeinflusst und zu einer entschiedenen Einsprache bestimmt haben.[1]) Der König fürchtete für seine Privilegien, nicht weniger für seine Druckereien. Der Ankauf neuer Bücher war für die Kirchen kostspielig, für die einheimischen Druckereien schädlich, letztere liefen Gefahr, bedeutende Einbusse zu erleiden, auch schon im Falle, dass der römischen Druckerei nur das Recht freier Konkurrenz zugestanden wurde.[2]) Don Fernando sollte sich also ungesäumt mit dem spanischen Gesandten in Rom ins Benehmen setzen und, was immer gegen die geplante Reform vorgebracht werden könnte, durch diesen dem Papste und den zuständigen Kardinälen zur Kenntnis bringen. Der Gesandte Don Juan de Çuniga erhielt unter gleichem Datum eine eigene Information. Der König habe erfahren „wie die Drucklegung der Bücher der neurefor-

[1]) Mit dieser Bemerkung soll dem König künstlerisches Verständnis nicht abgesprochen werden. 1570 hielt es Palestrina für ein wünschenswertes Glück, aus seinem Munde ein Wort der Anerkennung zu ernten. Widmung des 3. Buches der Messen an Philipp II. (Bd. 13 der Ges. Ausg.), dem auch das 2. Buch zugeeignet war (1567. Bd. 11 der Ges. Ausg.).

[2]) Die fortwährende Privilegierung der römischen Drucker seitens des apostolischen Stuhles rief, obschon sie nicht ganz unbegründet war, begreiflicherweise vielfache Missstimmung hervor. So in Venedig (vgl. Döllinger: Beiträge zur politischen, kirchl. und Kultur-Gesch. der sechs letzten Jahrhunderte. Wien, Manz, 1882, Bd. III S. 89 f.) Beschwerden des Magistrates und Senates vor Pius V. und Gregor XIII. Ebendas. ist Rede von einer Korrektur (in Rom) des Breviers, Missales und anderer Bücher „li quali chiamano Corali, nella cui opera a Venezia dal publico se l'era prestato ogni ajuto“. Der General di S. Domenico wird für die Reservate verantwortlich gemacht „che con queste divisava far un avvantaggiosa mercanzia . . . perchè quello che a Venezia averia valuto uno, in Roma veniva appreziato quattro, e transmesso altrove, più di dodici“. Von Spanien reklamierte man auch gegen das Druckreservat für den Gregorian. Kalender; dasselbe geschah von anderer Seite. Nach Raimondi soll der römische Drucker Basa durch das Privileg für den Kalender 20,000 sc. gewonnen, und weitere 200,000 sc. in Aussicht gehabt haben, als das Monopol fiel: il rumore et querela vennero da Spagna et da altri locchi. Raimondi bemerkt dabei: et cossi potrebbe intervenire à noi, nämlich in Sachen des reformierten Graduale; wir werden sehen, wie diese Ahnung in Erfüllung ging.

mierten Liturgie grossen Schaden und eine Beeinträchtigung zur Folge habe, während doch Pius V. jede Neuerung oder Änderung in einem wesentlichen Punkte des früheren Bestandes oder im Gesang zu verhüten geboten habe; und zwar falle dieser Schaden auf die Länder der spanischen Krone, sowie auf sämtliche Kirchen und kirchliche Personen, die mit den nötigen Büchern sich schon vorgesehen; also vor allem auf die Kathedral- und Kollegiatkirchen, ebenso die Klöster, die mit sehr grossem Kostenaufwand[1]) die fraglichen Gesangbücher für ihren Chor neuerdings haben schreiben lassen. Würde nun in den neuen Drucken irgend etwas wesentliches geändert, so können diese Kirchen nicht umhin, Beschwerde zu erheben und durch Vermittelung des Staates dem (hier jedem Schaden) vorzubeugen obliegt, sich Hülfe zu verschaffen. Hiermit tragen wir Euch auf, Don Fernando de las Infantas zu rufen (dem wir durch den Lizentiaten Don Pedro Velarde aus Unserem Rate und Unserem Kommissär des heil. Kreuzzuges auf seinen Brief zu antworten befohlen), und Uns bestmöglichst über Alles zu unterrichten, was man bezüglich dieser Neudrucke plant, ob es ein Präjudiz oder eine Neuerung sei nach dem was in den früheren Büchern und im Choral festgesetzt ist. Wenn sich herausstellt, dass es wirklich eine Neuerung ist, möget Ihr Sorge tragen, sie zu hintertreiben und von Unserer Seite Seiner Heiligkeit und den von ihr berufenen Kardinälen und anderen Persönlichkeiten zu verstehen geben, was immer in dieser Sache entsprechend erscheinen mag gemäss den Vorschlägen und Gründen, die Don Fernando de las Infantas Euch mitteilen wird, oder was Euch selbst gut scheint,

[1]) In sechs Jahren hatte Plantin in Spanien an liturgischen Büchern eingeführt: Breviere: 2297 in-folio; 2194 in-4⁰; 11 764 in-8⁰; 2115 in-16⁰. Missalien: 4525 in-folio; 10 930 in-4⁰; 1300 in-8⁰. Horen: 3920 in-12⁰; 2000 in-16⁰; 1100 in-24⁰; 2100 in 32⁰. Hymnen: 1700 in 12⁰; 1500 in-24⁰. Proprium Sanctor. Hisp.: 1240. Diurnalien: 450. Offizium des hl. Hieronymus: 1851. Des hl. Jakobus: 1486. Die Wertsumme erreichte die Höhe von etwa 97 318 Gulden, nach heutiger Schätzung ungefähr 800 000 Francs. Philipp II. soll von Plantin 100 000 Breviere, 200 000 Diurnalien und Horen und 60 000 Missalien verlangt haben. Max Rooses, Christophe Plantin; Anvers 1882. Bd. I, S. 169. Rechnet man dazu die durch Beschaffung handschriftlicher Korrekturen und Kopien der Choralbücher erstehende Kostenlast, sowie die ausserordentlichen Abgaben an den König, welche dieser von den Kirchen fortwährend erhob (vgl. Theiner, Annales I, S. 58; II, S. 123), dann wird man dessen Sorge um Verhütung jeder weiteren Steigerungen der Auflagen für die spanischen Kirchen für nicht unangebracht finden.

damit in der Sache irgendwelche Vorkehrung getroffen werde. Denn in unseren Ländern besteht keine Veranlassung (eine solche Reform) zu verlangen. Was aber die Herausgabe anderer katholischer Bücher verschiedener Wissenszweige anbelangt, möge Seine Heiligkeit, wenn sie diese im Sinne hat, thun, was immer sie für das allgemeine Beste der Kirche zuträglich erachtet. Denn Meine Absicht ist es durchaus nicht, ihr hierin Hindernisse in den Weg zu legen. Was aber jetzt zu erlangen versucht wird, darüber wurden hier schon mit Don Nicolaus Hormanetto, dem verstorbenen Nuntius seiner Heiligkeit und Bischof von Padua, Verhandlungen geführt, dem damals der Bescheid wurde, dass Wir nie Büchern der neu-reformierten Liturgie Eingang in diese Unsere Reiche gestatteten, welche der Ordnung Pius V. nicht genau entsprechen. In dieser Angelegenheit haben Wir zu Eurer Beglaubigung an Seine Heiligkeit geschrieben u. s. w.“ [1])

Don Fernando liess der König seinen Dank aussprechen dafür, dass er „die schlimmen Folgen und den Schaden wohl in acht genommen, der, sollte das päpstliche Unternehmen voranschreiten, für sein Reich, und mit ihm für die Kirchen, die kirchlichen Personen und die Buchhandlungen erstehen würde.“ [2]) Wenn der König seine Gesandten behufs weiterer Information an de las Infantas wies, billigte er damit indirekt die Motive, welche der letztere mehr aus künstlerischen Rücksichten der Korrektur des alten Chorals entgegenhielt, anerkannte auch die Gefahr für seine Buchhandlungen, die er in der Anweisung an Çuniga schweigend überging.

Neben den handschriftlichen Korrekturen der Choralbücher waren in spanischen Kronländern neue Choraldrucke im Anschluss an die Reform von Brevier und Missale hergestellt worden. Auch sie galt es in ihrem Rechte zu wahren, und Neuerungen wie die aus ihnen für Kirchen und Typographen erstehende Unbrauchbarkeit der unlängst erworbenen Exemplare fernzuhalten. Schon 1571 — also geraume Zeit, ehe man in Rom an eine Choralreform ins Werk zu setzen versuchte — hatte Plantin, unterstützt durch Kardinal Granvella, ein Psalterium gedruckt. Die Notation war ihm durch den Kantor von

---

[1]) Den Originaltext des Schreibens s. Anhang Nr. 7.
[2]) Anhang Nr. 8.

St. Rombaut zu Mecheln Rembert von Malpas dem neuen Brevier entsprechend, von Rom aus besorgt worden. Rembert leitete auch die Drucklegung dieses Psalterium, wie jene des Antiphonars,[1]) das in zwei Bänden Juni 1572 folgte. Die Vorbereitungen zu einer Auflage desselben Antiphonars in gewöhnlicher Ausstattung und einer Ausgabe in grösserem Formate, beide für Spanien, kamen niemals zur Ausführung. Proben waren schon 1574 gefertigt.[2])

Ein ähnliches Geschick widerfuhr dem Graduale Romanum, das Plantin mit Unterstützung des Provinzialkonzils von Löwen (1574) in Druck zu nehmem gedachte. 1577 war die Sache noch im Gange. Plantin zahlte in diesem Jahre 48 fl. an David Regius für zu liefernde Arbeiten zum Graduale. Am 16. Juli 1579 notieren die Register Plantins, dass Regius seinem Auftrage noch nicht nachgekommen.[3]) Diese kurzen Notizen geben den beachtenswerten Beleg dafür, dass man die Bedürfnisse, welchen Gregor XIII. mit seinem Breve Abhülfe schaffen wollte, ausserhalb der ewigen Stadt schon Jahre zuvor erkannt hatte und mit besten Kräften zu befriedigen bemüht war.

Philipps Gesinnungen waren in Rom genugsam bekannt. Man wusste, mit welchem Interesse der vielbeschäftigte Monarch allen Vorgängen in der ewigen Stadt folgte und über dieselben fortwährend Berichte empfing. Man wusste auch, dass die katholische Majestät bei aller Ergebenheit und Verehrung gegen den apostolischen Stuhl der Theorie des Placet Regium huldigte und dem Beispiele Karls V. folgte, der mehrmals seine Beamten und die Magistrate zur Prüfung päpstlicher Erlasse aufforderte und 1543 förmlich verbot, dieselben ohne vorhergehendes Placet vollziehen zu lassen. Schon 1548 hatte Philipp II. ein ähnliches Edikt bezüglich Vorbehaltung der päpstlichen Schreiben

[1]) Antiphonarii iuxta Breviarium Roman. restitutum, Pars Hyemalis. (2. Bd.: Pars Aestivalis.) Antverpiae, ex officina Christoph. Plantini Regii Prototypographi MDLXIII. M. Rooses, l. c. S. 169 ff. woselbst das 1573 gedruckte Titelblatt in Facsimile. Der Preis der gewöhnlichen Exemplare betrug 17 fl.; auf Pergament 162 fl. (!) l. c. S. 171. Exemplare im Museum Plantin-Moretus.

[2]) l. c. S. 172.

[3]) l. c. 173 f. „Le 27 mai 1579, ce travail n'était pas encore fourni, et fort probablement, il ne le fut jamais.“ Ebenda über die Bemühungen um pekuniäre Unterstützung zur Drucklegung des Graduale. Das in den Annales Plantin. erwähnte Graduale von 1569 ist richtiger 1599 zu datieren.

(Retentio Bullarum) erlassen. In Neapel wurde unter seiner Regierung das „Exequatur“ strenge gehandhabt, es war der Zankapfel jahrelanger Streitigkeiten zwischen Kurie und Regierung. Mehrere päpstliche Konstitutionen wurden in Spanien einfach zurückgewiesen. Die päpstlichen Nuntien sahen sich ebendaselbst in Ausübung ihrer Fakultäten beschränkt. Die spanische Inquisition überwachte eifersüchtig die Verbote der Indexkongregation, welche spanische Bücher betrafen, und schon mehrmals hatte sie in Rom ernste Missbilligung erfahren, sie war und blieb „seit ihrem Ursprunge eine Quelle beständiger Konflikte mit dem päpstlichen Stuhle“.[1]) Bekannt ist der Prozess gegen den Erzbischof von Toledo, den die Inquisition in langer Haft hielt, welche erst unter Gregor XIII., nachdem die Sache endlich an die römischen Tribunale gebracht war, ein Ende nahm (1576). Der Staat mischte sich in alle Angelegenheiten der Kirche; bei der Verwaltung des Kirchenvermögens, bei Vergebung der Benefizien hatte er seine Hand im Spiele. Der Klerus, dessen Immunität prinzipiell anerkannt war, wurde mit drückenden Steuern belastet.[2]) Man wolle in Spanien den König an die Stelle des Papstes setzen, klagte 1565 Pius IV.;[3]) seither war es nicht anders geworden. Die „misstrauische, von eigenem Interesse und doch auch hin und wieder von grossen auf das Allgemeine gerichteten Gedanken geleitete Politik mit ihrer steifen Schroffheit, mit ihrer ängstlichen Geheimniskrämerei“ war die alte geblieben und in Rom wohl bekannt. Sie zeigte sich auf dem religiösen Gebiete nicht weniger als auf den anderen, und ihre Zähigkeit wusste Schritt für Schritt dem päpstlichen Stuhle, der sich nur in der Defensive halten konnte, mit beharrlichen Gesuchen, wie durch aggressives Vorgehen eine Konzession um die andere abzutrotzen“.[4])

Kein Wunder also, wenn Philipp II. bei seinen ausgedehnten Regierungsgeschäften Zeit fand, der römischen Choralreform seine Aufmerksamkeit zu schenken. „Grossartig und bis ins

---

[1]) Hergenröther: „Spaniens Verhandlungen mit d. römischen Stuhle“ in: Archiv für kathol. Kirchenrecht. 1863, S. 7. Vgl. hiezu: Papius: „Zur Geschichte des Placet“ im Archiv 1867 S. 183 ff.

[2]) Theiner, Annal. I, S. 12, 23, 74; II, S. 123.

[3]) Hergenröther l. c. S. 32.

[4]) l. c. S. 1. Vgl. Hübner: Sixtus V. Bd. II, S. 61 ff. und 70 ff.

kleinliche gründlich, betrachtet er die Fragen von den höchsten Gesichtspunkten, und verfolgt sie bis in die unbedeutendsten Einzelheiten. Aber nichts entgeht ihm. Zuweilen fesseln Nebendinge ohne Wert seine Aufmerksamkeit und berauben ihn ohne Nutzen seiner kostbaren Zeit." „Seinerseits langsam im Entschlusse, noch langsamer in der Ausführung, stets versunken in seine Papiere, denn er zieht, selbst mit seinen Ministern, den schriftlichen Verkehr dem mündlichen vor, ist König Philipp der eigentliche Schöpfer des Büreaukratismus."[1]) Am päpstlichen Hofe war seine Intervention vielleicht unerwartet, überraschen konnte sie nicht. Sie bewegte sich übrigens auf legalstem Wege. Die kurze Bittschrift des Königs stellte ja dem Papste das Urteil anheim. Was Philipp II. wünschte, war nur gnädiges Gehör für die Vorstellungen seines Gesandten. Dergleichen Verhandlungen über Herausgabe und Nachdruck liturgischer Bücher gehörten zu den gewöhnlicheren Aufträgen des spanischen Gesandten oder speziell bevollmächtigter Delegaten in Rom.

So bildete seit Jahren die Neuordnung der römischen Liturgie durch Pius V. und deren Einführung und Annahme in den Ländern der spanischen Krone für Philipp II. den Gegenstand ängstlicher Sorge. Von der Mission des Ludwig de Torres wurde oben schon berichtet. Das erwähnte Motu proprio von 1570 gestand unter anderem die Beibehaltung der priesterlichen Gesänge nach der Weise der Kirche von Toledo zu. Besondere Breven ermächtigten den König zum Nachdruck der neureformierten liturgischen Bücher: des Breviers, des Missale, des marianischen Offizium. Philipp II. sah strenge darauf, dass die von Rom verlangten Garantien bezüglich eines fehlerlosen Nachdruckes der genannten Bücher erfüllt wurden.[2]) Ein

---

[1]) Hübner l. c. S. 7, 9, 10.

[2]) Er selbst nahm sich die Mühe, vorgelegte Proben durchzusehen und zu korrigieren. Vgl. M. Rooses, l. c. Bd. I. S. 166. „Au mois de février (1571), le roi revit les instructions très étendues fournies par le père Villalba à Plantin pour l'impression des livres liturgiques destinés à l'Espagne. Avec la minutie qu'il apportait à toute besogne passant par ses mains, et avec le souci des détails infimes qui le caractérisait, il fit, en marge de ces instructions, de nombreuses annotations, changeant certaines dispositions des Offices, certaines expressions des cantiques et des prières, corrigeant des erreurs de copiste, se préoccupant de l'emploi d'une vignette, d'une lettre coloriée, en un mot, faisant oeuvre de correcteur d'imprimerie." 1583 liess sich der König

königlicher Erlass vom 19. August 1572 verbot liturgische Drucke von auswärts in die spanischen Länder frei einzuführen[1]) oder auswärts gedruckte liturgische Bücher feil zu bieten oder zu gebrauchen. Pius V. habe verordnet, dass Brevier, Missale und das Offizium der allerseligsten Jungfrau nur mehr in der neureformierten Fassung gebetet oder gesungen werde. Um jede Unordnung in der Liturgie zu meiden, verlange derselbe Papst, dass diese Bücher nur im genauen Nachdrucke der in Rom ausgegebenen Exemplare vervielfältigt würden. Insbesondere sei darauf zu achten, dass in den verschiedenen Drucken nichts der katholischen Glaubenslehre Widersprechendes Aufnahme finde. Der königliche Staatsrat wollte ferner die Preise der Bücher ordnen, eine feste und entsprechende Taxe bestimmen, sodann für genügende Menge von Exemplaren sorgen. Plantin erhielt also Auftrag, Brevier,

das Proprium Sanctorum der Kirche von Toledo vorlegen und sandte es mit seinen Korrekturen unter dem 22. Februar an Kardinal Quiroga zurück. Vgl. Cod. Dd. 38 der Nationalbibl. Madrid; ebenda die Antwort des Kardinals und Cod. 1491 (ehedem F. 194) fol. 369—392 die Abhandlung des D. Alonso de la Serna, sacerdote de Sevilla: „Por la autoridad Pontificia en aprovar nuevos rezados“ und Cod. Dd. 59. fol. 63—64 woselbst der König das Kapitel von Toledo unter dem 30. September 1573 ersucht, das neue von Pius V. normierte Brevier anzunehmen und als erste Kirche Spaniens mit diesem Schritte das gute Beispiel zu geben. Der oben genannte P. Villalba soll auch hier die Angelegenheit regeln. Die Antwort des Kapitels (fol. 181 r—184 r) spricht den Wunsch um Beibehaltung des über 500 Jahre im Gebrauche stehenden Breviers aus, dessen Unterdrückung beim Volke nur schlechten Eindruck hervorrufen würde. Die Vorfahren Philipps II. auf dem königl. Throne hätten Änderungen in der Liturgie nie geduldet. Die Annahme des neuen Breviers verursachte gegebenenfalles „unermessliche Ausgaben“. Obschon das neue Brevier weniger beschwerlich sei, wolle das Kapitel doch an dem alten festhalten und hierin dem Verhalten der Mönche folgen. — Vgl. P. Bäumer, O. S. B. Gesch. d. Breviers, Freiburg, Herder 1895 S. 439 und Rooses, l. c. Bd. I, Kapitel VII. Philipp II. war also, wie dieses Beispiel erkennen lässt, durchaus nicht abgeneigt, in Sachen der Liturgie den Vermittler zu spielen und den römischen Reformen die Wege nach Spanien zu bahnen, wenn nicht entgegenstehende Gründe und Rücksichten ihn anders bestimmten.

[1]) Schon unter dem 9. Oktober 1570 hatte Arias Montanus den Rat gegeben, die liturg. Bücher für Spanien nicht aus Rom, sondern durch Plantin zu beziehen. Ein Drittel des Preises stehe zu gewinnen, das Geld bliebe im Lande und dabei sei der Druck besser. l. c. I. S. 165 f. — Das Gesetz v. 19. Aug. 1572 ist wörtlich angeführt im Proceso sobre recoger todos los libros de canto, coro y rezo en el obispado de Córdoba, Simancas, Arch. gen. Patron. eccl. Leg. 337.

Missale und das marianische Offizium herzustellen. Zur Überwachung und Revision des Druckes wurde ein königlicher Kommissar beigegeben. Unter keinem Vorwande dürften fernerhin liturgische Bücher aus anderen Druckereien in Spanien eingeführt werden. Der Verkauf wurde nur mit besonderer königlicher Erlaubnis gestattet. Ebenso wurde das Recht des Nachdruckes innerhalb der spanischen Kronländer reserviert. Ausschreitungen gegen das königliche Edikt verfallen den Körper-, Kriminal- und Civilstrafen nach Gesetz von Valladolid 1558 [1]) gegen unerlaubten Verkauf der in Spanien verbotenen Bücher. Die daselbst verordneten Strafen sollten mit unerbittlicher Strenge an Personen und Gut zur Ausführung kommen. Die höchste Beaufsichtigung dieser Angelegenheiten lag in den Händen des Bischofs von Segorbe, er hatte die Personen zu bezeichnen, welche mit königlicher Erlaubnis zum Nachdrucke zu ermächtigen seien. Die Gerichtsbehörden sämtlicher Städte, Dörfer und Ortschaften wurden zur gewissenhaftesten Wachsamkeit ermahnt. Sie sollten eine Untersuchung anberaumen und zuwiderhandelnde Buchhändler und Verkäufer zur Anzeige bringen.

Der Erlass war gerichtet an den Präsidenten des königlichen Rates, an die Auditoren der Audienzen, Richter u. s. w. des königlichen Hauses, Hofes und der Kanzlei, ferner an das Gerichtspersonal der Städte, Dörfer und Flecken. Die Ausführung förderte manche ungesetzliche Überschreitung zu Tage.

Wenige Wochen vor diesem Erlasse, am 15. Juli 1573, verlieh der König das Druck- und Verkaufsrecht der liturgischen Bücher an St. Lorenzo im Escurial.[2]) Auch in diesem Dokumente wird auf die Reformarbeiten Pius' V. an Brevier,

---

[1]) Ein Gesetz ähnlichen Inhaltes erfloss 1569 von Madrid und wird in dem genannten Proceso erwähnt. Vgl. auch P. Bäumer, l. c. S. 439. — Nach der königl. Verordnung v. 19. Mai 1570 hatte der Buchdrucker, wenn es sich um Herausgabe liturgischer Bücher handelte, ein Exemplar mit dem Original an die königl. Prüfungskommission und hierauf an den König selbst einzureichen. Der lieutenant et gouverneur général de pardeça hatte dann den Verkaufspreis festzusetzen. Rooses, Correspond. d. Plantin, Bd. II, Antwerpen 1885 S. 187 Anm. Aber gerade die Preise für die liturgischen Bücher fand man in Rom zu hoch und führte diesen Missstand nicht mit Unrecht auf das Verkaufsmonopol zurück. Vgl. Schreiben des Kardinals v. Como an Hormanetto v. 12. Dezember 1573 bei Respighi, Nuovo Stud. S. 18.

[2]) Simancas, Arch. gen., Mercedes antig. Leg. 5.

Missale und marianischem Offizium Bezug genommen. Ausser mehreren Breven dieses Papstes wird daselbst ein solches (oder mehrere?) von Gregor XIII. genannt. Wie in dem späteren Gesetze vom 17. August desselben Jahres giebt der König der Befürchtung Ausdruck, es möchten, falls die Druckfreiheit für seine Reiche ganz unbeschränkt bliebe, häretische Fälschungen mit den Büchern vergenommen werden. Dazu kam eine weitere Erwägung: die Annahme und Verbreitung der neuen Bücher bedurfte der Ordnung und Regulierung, die Preise mussten festgesetzt werden: daher das Verbot von aussen derlei Bücher einzuschmuggeln, oder ohne königliches Privileg im Lande zu drucken oder zu verkaufen. Dem grossen Bedürfnisse nach diesen Büchern, sowie nach anderen, die ihnen gewissermassen als Ergänzung dienen, wie Gesangbücher, Intonarien und Prozessionarien, abzuhelfen, erteilte der König durch Erlass vom 15. Juli 1573 dem Prior und den Konventualen des von ihm gegründeten königlichen Klosters St. Lorenzo das Privileg zu Druck und Verkauf der nötigen liturgischen Bücher: „nämlich des Missale, des Breviers und des marianischen Offizium, sodann der Gesangbücher, der Intonarien, Prozessionarien und anderer zum Chordienste erforderlicher Bücher.“ Diesem Kloster wurde im gleichen Erlasse der Bezug auswärtiger Drucke zugestanden.

Ähnlich lautet auch die Information an den Bischof von Segorbe, der zur Überwachung der Angelegenheit berufen wurde. Der König erinnert an seine Verordnung bezüglich des Missale, Breviers und des marianischen Offizium, sowie der Gesangbücher, Intonare und Prozessionare, welche in Spanien gedruckt oder von auswärts bezogen werden; sodann an das für St. Lorenzo erteilte Privileg. Dem Kommissar wird gewissenhafte Sorgfalt anempfohlen; seine Sache war es ferner, alle sich ergebenden Einzelfragen zu erledigen; besonders habe er darauf zu sehen, dass keine Bücher zum Verkaufe kommen, die ohne königliche Genehmigung in Spanien gedruckt, oder ohne Vermittlung der königlichen Kommission von auswärts bezogen seien.[1])

Gregor XIII. hatte mehrmals Veranlassung, den Eifer des Königs in Angelegenheiten religiöser oder liturgischer Natur

---

[1]) Simancas, Arch. gen. San Lor. d. Esc. Leg. 1.

anzuerkennen und er säumte nie dies zu thun, sobald es einmal darauf ankam Schlüsse daraus zu ziehen.[1]) Aber die Form, in welcher der Übereifer des Königs sich zuweilen äusserte, bereitete in Rom manche Verlegenheiten. So rief gerade seine Verordnung über die Kontrolle bei Einführung ausländischer Drucke in Rom ein gewisses Missbehagen hervor. Vergebens bemühte sich der päpstliche Nuntius, damals der Bischof Hormanetto,[2]) die freie Benutzung wenigstens der römischen Drucke zu erlangen. Philipp II. bestand auf seinem Erlasse; weder die Beteuerung, dass die römischen Drucke in jeder Hinsicht vortrefflich seien, noch die Erinnerung an den bedeutenden Schaden, welchen die römischen Geschäfte durch das spanische Sperrgesetz erlitten, machte in Madrid Eindruck. Das Memoriale, das am 11. Mai 1576 dem Könige persönlich überreicht wurde, hatte keinen Erfolg.

Über diese Vorgänge war kaum ein Jahr vergangen, als Philipp II. durch Don Fernando von der Errichtung einer Zentraldruckerei in Rom Kunde erhielt. In allen Sprachen wollte man in Rom drucken und die römischen Bücher überallhin verbreiten. Wozu dieser erste Plan führen konnte, bewies die Choralreform: schon suchte man die neue Druckerei auch für liturgische Zwecke auszunützen und an den früheren Ausgaben derselben zu ändern, obschon unter Pius V. die vom Tridentinum angeordnete Reform abgeschlossen war. Diese Nachricht musste in Madrid Aufsehen erregen. Nach all den Bemühungen um Erlangung der päpstlichen Privilegien drohte nun wieder eine Gefahr für die Buchhandlungen wie für die spanischen Kirchen. Hier galt es, sich zeitig vorzusehen. Der König gab also seine Aufträge, wie wir gesehen, an seinen Gesandten und an de las Infantas. Mit ihnen brachte der Kurier ein eigenhändiges Schreiben seiner Majestät an den Papst.

Obwohl fest entschlossen, in der Angelegenheit der Choralreform seine Rechte nicht preiszugeben, bewahrte Philipp II. doch jene würdevolle Zurückhaltung, die er so oft Klagen und Verdächtigungen seiner Regierungsagenten in Rom über die

---

[1]) Theiner, Annales I, S. 300; II, S. 245.

[2]) Niccolo Ormaneto (Hormanetto) kam 1572 als Nuntius nach Spanien und verblieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode 1577; er war mit Karl Borromäus innig befreundet. Vgl. P. Franc. M. Carini, S. J.: Monsig. N. Ormaneto Veron., Vescovo di Padova, nunz. apostol. alla corte di Fil. II re di Spagna. Roma, Befani 1894 und Sala, Doc. vol. II. S. 232.

Kurie und deren Lassen und Thun entgegensetzte. Seine Sprache in dem kurzen Briefe an Gregor XIII. ist einfach; mit einem Hinweise auf die Bedeutung einer Reform des Chorals bittet er den Papst, den Vorstellungen Çunigas Gehör schenken zu wollen.[1])

Gregor XIII. aber liebte es, gerade vor ausländischen Regierungen seine Selbständigkeit zu wahren. „Obgleich leidenschaftlich für den Frieden, beleidigte (er) fortwährend die Fürsten, indem er eine gewisse Geringschätzung zur Schau trug, und wenn er sich in seinem Rechte glaubte, ihre Ansprüche barsch zurückwies.“ [2]) In den Mailänder Streitigkeiten legte er grosse Festigkeit an den Tag, früher und später zeigte er in ähnlichen Vorkommnissen eine unerschrockene Energie.[3]) Andererseits fand er wenig Gefallen daran, umzustossen was seine Vorgänger aufgebaut. Speziell für Spanien verstand er sich zu einer Bestätigung des Motu proprio von 1570.[4]) Der neuen Bitte des Königs zu entsprechen, stand ihm, ohne dass die Choralreform ganz unterdrückt wurde, ein mehrfacher Weg offen. Einmal konnte den König die Versicherung beruhigen, die Boccapadule an Don Fernando abgegeben: dass nämlich die geplante Reform keine Umarbeitung der Melodien bezwecke. Denn Philipp II. protestierte ja nur gegen Änderungen „in wesentlichen Punkten“. Oder aber er konnte unbeschadet der Privilegien Pius' V. zu Gunsten Spaniens, die Reform nur für andere Länder, wo derartige Vorrechte nicht bestanden, empfehlen oder vorschreiben, oder endlich dieselben für Rom allein verbindlich erklären. Auf die eine oder andere Weise war es ein leichtes, die Bedenken der katholischen Majestät zu heben. Die Choralbücher konnten in Rom gedruckt und auswärts verkauft und anderswo nachgedruckt werden, so gut wie Brevier und Missale.

---

[1]) Das Schreiben im Wortlaute: Anhang Nr. 9.

[2]) Hübner a. a. O. I. S. 120.

[3]) Roscovány, Monumenta cathol. (1865) Tom. V. S. 129 f. Gregors XIII. Schreiben an den spanischen Vicekönig von Neapel, 19. Dezember 1572. Beschwerde des Papstes bei Philipp II. über Jurisdiktionsstreitigkeiten, 28. September 1578 ibid. S. 154 f., 6. Juli 1584 (S. 165). Bekannt ist, mit welcher Energie Gregor XIII. die Einmischung des königl. Kommissars beim Konzil von Toledo zurückwies und dessen Namensunterschrift in den Originalakten zu tilgen gebot. 26. Januar 1585 ibid. S. 166 f. Vgl. Theiner, Annales II S. 389 f. Klagen über Streitigkeiten in Burgund.

[4]) cod. Vatican. 6204, fol. 174. Vgl. oben S. 15.

In welcher Form Gregor XIII. seine Antwort gab, bleibt ungewiss. Wir wissen nur, dass de las Infantas beim Papste in der Angelegenheit Audienz erhielt und mit den Kardinälen Rücksprache nahm. Çuniga wird das seinige gethan haben, um diese Vorstellungen möglichst zu unterstützen. Der Erfolg dieser gemeinsamen Schritte war jedenfalls ein solcher, dass Philipp II. meinte, sich beruhigen zu können. Er wusste, dass es des Papstes Art nicht war, wenn er eine von der seinigen verschiedene Meinung hatte, daraus ein Hehl zu machen. Der gefürchtete Schaden für Spanien schien abgewendet, man gab sich in Madrid ruhig dem Glauben hin, dass „diesbezüglich Befehl ergangen sei", und der Papst der Bitte des Königs thatsächlich willfahrt habe. Doch wurde das Breve vom 25. Oktober 1577 nicht widerrufen.[1])

Den Inhalt der pästlichen Antwort deutet de las Infantas genauer an einer Stelle seines zweiten Memorandum an. Er hatte nämlich, wie wir sehen werden, abermals Gelegenheit, dem Papste über den Stand der Choralreform zu berichten. Seine Bitte geht dahin, was von Seite Boccapadules und des Papstes selbst geschehen war, nicht als ungeschehen zu betrachten, sondern „von neuem anzuordnen, dass man die fraglichen Neuerungen (im Chorale) nicht ausführe". Es war also bereits einmal Befehl ergangen, keine „Neuerungen" in die reformierten Bücher aufzunehmen. Das Neue zu entfernen, so dass man nicht seine eigenen „Neuheiten" dafür anbringe, war ja auch das Programm des einflussreichen Sirleto.[2])

De las Infantas lebte in Rom. Mit lebhafter Spannung verfolgte er den Lauf, den die Choralreform nahm, seines Königs Auftrag und persönliches Interesse trieben ihn dazu. Seine

---

[1]) Dies ergiebt sich aus dem weiteren Verlaufe: die Weise in der Palestrina November 1578 von dem päpstlichen Auftrage (Brief nach Mantua) spricht, und die Rolle, welche das Breve in dem späteren Prozesse spielte, begreifen sich nur, wenn das Breve unwiderrufen blieb. Seinerseits hätte Don Fernando nicht unterlassen, diesen Widerruf dem Papste in Erinnerung zu bringen. Übrigens war nach der Intervention Philipps II. ein Widerruf des Breve so wenig geboten, als nach dem ersten Schreiben Don Fernandos und der Erklärung Boccapadules; es genügte, den Sinn des Erlasses authentisch zu erklären.

[2]) Vgl. oben S. 4.

Aussagen sind die eines Zeugen, der wohl unterrichtet war. Wenn er in eigenem Schreiben Gregor XIII. an dessen früher gegebene Erklärung erinnert, bietet er damit einen nicht zu unterschätzenden Beweis seiner Glaubwürdigkeit. Wie hätte auch de las Infantas dem Papste in einem an diesen gerichteten Schreiben ein rein erfundenes Märchen andichten können, und welchen Erfolg hätte er sich von dieser Erfindung versprechen dürfen? zumal, wenn die Bitte des spanischen Königs — wie in diesem Falle vorausgesetzt werden müsste — völlig unerhört geblieben?

Trotz der zu gunsten Philipps II. erflossenen Antwort[1]) und trotz der bestimmten Erklärung des Papstes, Neuerungen im Chorale nicht dulden zu wollen, liessen sich die beiden Korrektoren ihre Arbeit nicht verdriessen.[2]) De las Infantas blieb dies nicht unbekannt; seine Absicht, das Breve rückgängig zu machen, war ja noch nicht erreicht. Nun hörte er schon von der bevorstehenden Drucklegung des „neuen Chorals“. Nur einige Meinungsverschiedenheiten unter den beteiligten Personen, so wollte man wissen, hielten den Beginn des Druckes zurück. Dabei wagte man sich auf ein päpstliche Breve[3]) zu stützen. So hatte die Reformpartei also doch den Sieg errungen, aller Widerspruch war vergebens gewesen, und die pästliche Druckerei sollte den „neuen Choral“ an die Öffentlichkeit bringen.

Noch blieb ein letzter Augenblick, auf ihn setzte Infantas seine ganze Hoffnung. Unverzüglich wagte er einen neuen

---

[1]) Die Antwort des Papstes dürfte März — April 1578 ergangen sein. Im Schreiben, das Velarde März 1578 an de las Infantas abgehen liess, hofft derselbe, dass der Gesandte und Don F. die nötigen Schritte thun würden, „damit das Breve zurückgenommen würde“. Damals war die Angelegenheit also nicht beigelegt und die letzte Antwort des Papstes noch nicht gegeben, wenn nicht Philipp II. nach der ihm gewordenen Erklärung weiter gegangen ist und förmliche Widerrufung des Breve verlangt hat. Dahin wenigstens zielte Don F. und, wie es scheint, auch Philipp II.

[2]) Respighi glaubt l. c. S. 46—49, dass Palestrina kurz nach Prüfung des ersten Memoriale Don F's., also kurz nach Beginn der Reformarbeiten von seiner Korrektur Abstand genommen und sich für immer fern gehalten habe. Diese Annahme ist, wie sich in der Folge ergeben wird, unhaltbar.

[3]) Das Breve v. 25. Oktober 1577 enthielt keine Druckerlaubnis. Man kann also hier unter dem Breve einen neuen Erlass (Druckgenehmigung) denken, obgleich der Bericht Don F's. nicht dazu nötigt. Im weiteren Verlauf der Choralreform wird nur das Breve v. 25. Oktober 1577 erwähnt.

Versuch und wandte sich in einem zweiten Memoriale direkt an den Papst. Den König von Spanien um seine Intervention anzugehen, gestattete die Zeit nicht mehr. Es bedurfte diesmal ja auch bloss der Erinnerung an das Geschehene.

Seit der Überreichung seiner ersten Denkschrift war etwas mehr denn ein Jahr vergangen. Das zweite Memorandum wurde also anfangs 1579 oder frühestens Dezember 1578 geschrieben. November 1578 berichtete Palestrina über sein Graduale an den Herzog von Mantua und nahm kein Bedenken, auf den Auftrag des Papstes zur Korrektur desselben hinzuweisen. Damals stand Palestrina am Ende der Revision des Graduale. De las Infantas war also gut berichtet, als er vernahm, dass die Choralbücher — wir können näher sagen: die beiden Teile des Graduale, Dominicale und Sanctuarium — geschrieben waren und schon druckbereit vorlagen. Nach einer gedrängten Darlegung des Verlaufes und der Gründe der Opposition und Intervention des spanischen Hofes, geht Don Fernando daran, dem Papste diese Gründe nochmals in kürzester Form ins Gedächtnis zu rufen. Was er in seinem ersten Schreiben nachzuweisen versprochen,[1]) erklärt er in diesem Schreiben abermals: die Reform sei in sich unbegründet; nur ein gänzliches Missachten der Eigenheiten des gregorianischen Chorals habe den Gedanken an eine Revision, wie die von den beiden Meistern geplante, einzugeben vermocht.

Das Memorandum hat folgenden Wortlaut:[2])

„Heiligster Vater!"

Don Fernando de las Infantas, des heil. apostolischen Stuhles demütiger und gehorsamer Sohn, bemerkt in aller

[1]) Der versprochene und vorbereitete Nachweis scheint dem Papste nie unterbreitet worden zu sein. Die beruhigende Erklärung Boccapadules machte weitere Schritte nicht nötig und als Palestrina und Zoilo trotz der Versicherung des Rev. Maëstro di Cappella sich nicht Willens zeigten, ihre Reformen einzustellen oder denselben eine andere Richtung zu geben, mochte de las Infantas besorgen, mit einer zweiten Eingabe ohne Unterstützung und Protektion abermals fehlzugehen und nur einen Verlust an Zeit zu riskieren. Das zweite Memorandum lässt deutlich erkennen, dass die in Aussicht gestellte sachliche Gegenschrift nicht eingereicht wurde, sonst hätte de las Infantas ohne Zweifel auch die in ihr geltend gemachten Gründe betont und nicht bloss von seinem Anerbieten zur Fertigung dieser Schrift gesprochen.

[2]) Original, Anhang Nr. 10.

Demut, dass er vor mehr denn einem Jahre für Eure Heiligkeit eine Denkschrift betreffend die Änderung des gregorianischen Chorals verfasst und eingereicht habe. Zugleich hat er unter Hinweis darauf, dass seine Vorstellung nicht des täglichen Broterwerbes wegen, sondern einzig aus Liebe zur Sache geschehe, das Anerbieten gestellt, klar nachzuweisen, dass die von einigen tüchtigen Musikern in bester Absicht hervorgehobenen Mängel dieses Gesanges im Grunde keine Fehler seien, sondern umgekehrt von wunderbarer musikalischer Kunst zeugten. Wie nun der Hochwürdige Kapellmeister, dem Eure Heiligkeit das Memorandum zustellten, erklärte, wurden diese Bedenken besser in Betracht gezogen, und so blieb die Sache dabei, dass man nicht weiter ändern wollte.

Da ich aber in der Folge erfuhr, dass die Arbeit trotzdem ihren Fortgang nahm, und ich den allgemeinen Schaden für die Kirche erwog, liess ich den katholischen König hierüber in Kenntnis setzen, der durch seinen Gesandten und in eigenhändigem Schreiben Eure Heiligkeit bat, dieses nicht gestatten zu wollen, und glaubt, dass in diesem Sinne Befehl ergieng.

Gegenwärtig hört man, dass sie kraft des ihnen verliehenen Breve daran sind, über den Druck dieser neuen Choralgesänge zu verhandeln und zwar, wie man sagt, in der neuen Offizin Eurer Heiligkeit. Nur das Vorhandensein von Meinungsverschiedenheiten unter ihnen hält sie auf. Es will nämlich der Eine, dass er allein für alle Kosten einstehe und dann der Gewinn verteilt werde, die Andern hingegen möchten jetzt mit den Druckern eine Abmachung treffen, und daher kommen vielleicht alle die Fehler im gregorianischen Choral.

Mir schien es nun Gewissenspflicht zu sein, Eure Heiligkeit abermals hievon zu verständigen, da ich klar ersehe, dass man — um vom künstlerischen Standpunkt die Sache zu betrachten — in unrichtiger Erkenntnis eine so verschiedenartige Neuerung in der Kirche einführt, in der nach dem Zeugnis des Johannes Subdiaconus im Leben des heil. Papstes Gregor Kap. 7 und 9 auf Verlangen von Kaisern und christlichen Fürsten dieser gregorianische Choral angenommen wurde und so unverändert mehr als 900 Jahre hindurch immer in hoher Achtung stand, als Kunstwerk und als Schöpfung eines heil. Papstes Gregorius, dem man billigerweise in seiner Vaterstadt und unter dem Pontifikate eines Gregorius dieses Unrecht nicht zufügen

sollte. Schon darum ja ist es Sache Eurer Heiligkeit, diesen Gesang in Schutz zu nehmen und abermals anzuordnen, dass keine Neuerung an diesem Gesange, den man in Wahrheit doch nicht versteht, vorgenommen werde. Noch mehr, dass diese reformierten Bücher, die trotzdem schon für den Druck geschrieben sind, verbrannt werden; denn mag die Absicht der Korrektoren immerhin eine gute sein, so ist darin doch auf nichts anderes abgezielt, als unsern Herrgott um Zeit und Ehre zu betrügen, die ihm seine heil. Päpste im Opfer heiligen Lobes geweiht haben; das erreichte man durch die Tausende von Verstümmelungen, und die Folge wäre, dass alles wie eine Jagd gehalten wird, ein Zeichen und der Anfang irgend einer Züchtigung, da es in einem Punkte geschieht, worin die göttliche Majestät mit allem Nachdruck nur das Eine verlangt, Psalm 49: „Soll ich denn Fleisch der Stiere essen" u. s. w. „Bringe Gott Lobopfer dar" und wo es dann schliesst „Ein Opfer des Lobes soll mich ehren, und das ist der Weg auf dem ich ihm das Heil Gottes zeigen will." [1])

Don Fernandos Sprache kennt keinen Zwang. In etwas nachlässigem Tone fasst der heissblütige Spanier in diesem zweiten Memorandum zusammen, was immer gegen die Choralreform gesagt werden konnte; ein Appell an Gregor XIII., den Namensträger des erlauchten Heiligen, dem die alten Melodien Ursprung und Namen danken, schliesst sein Schreiben.

Es war das letzte Wort, das in der Sache gewagt werden durfte, wohl auch alles, was Don Fernando zu sagen am Herzen lag. Zweimal schon hatte man seinen Einspruch mit gütlichen Zusagen zu beruhigen versucht und seinen Gründen damit eigentlich Recht gegeben. Zum dritten Male seine Meinung vortragen zu müssen, ging ihm über das gewöhnliche Mass der Gemütlichkeit. Man merkt ihm seine Gereiztheit an,

---

[1]) Der Umstand, dass dieses Memorandum nicht im päpstlichen Archiv, sondern in der Vatikana sich befindet, bildet keinen Grund daran zu zweifeln, dass dasselbe dem Papste zu Gesicht gekommen. Es steht unter den Korrespondenzen Sirletos mit vielen anderen Eingaben an den Papst, von denen wenigstens eine Reihe sicher dem Papste vorgelegen haben. Die Vatikana besitzt ferner eine Anzahl von päpstlichen Breven. Dass das Memorandum ohne Randbemerkung oder beigefügten Bescheid ist, erlaubt ebenfalls keinen Schluss auf seine Erfolglosigkeit. Don Fernando lebte in Rom; er konnte mündlich Aufschluss erhalten.

und er sucht sie nicht zu verhüllen. Unverstand sei der Anfang, hastige Hudelei im Gesange die Folge der Reform, und hieran besserte selbst die bestgemeinte Absicht der virtuosi musici nichts. Gregor XIII. verzichtete auf das Erbe eines Gregors des Grossen, dessen Besitz der Stolz der abendländischen Kirche gewesen. — Und sollte man bisher mit de las Infantas und mit seinem Könige ein unwürdiges Spiel getrieben haben? Hatte man sich in den Mantel zweideutiger Antworten versteckt, um seine Belästigungen für den Augenblick loszuwerden?

Das neue Memoriale musste die Entscheidung bringen. Das Graduale war druckbereit. Die vollendete Arbeit konnte zeigen, ob Don Fernandos Anklagen berechtigt waren oder nicht; ob die Meister mit ihrer Reform wirklich „blindlings vom Wege abgewichen"; ob die Melodien in der That „zu etwas ganz anderem" geworden, als sie ursprünglich gewesen. Die Antwort auf diese Fragen entschied auch die weitere: ob nämlich das Resultat der beiden Korrektoren der Absicht des Papstes und seiner Kommission entsprach, oder nicht.

Was die Korrektoren gearbeitet, erfahren wir aus einem interessanten Berichte, der leider ohne Nennung des Verfassers in den Akten der medicäischen Druckerei noch erhalten ist.[1]) Früher schon wurde auf ihn hingewiesen. Der ungenannte Referent bemerkt u. a.:

„Die im Chorale enthaltenen Fehler sind die folgenden:

1. Es findet sich in ihm — sei es aus Ignoranz oder Nachlässigkeit der Schreiber — eine solche Häufung der Noten über der Einzelsilbe, dass nicht nur ein sprachlicher Fehler[2]) die Folge ist, sondern die Worte im Singen überhaupt nicht mehr verständlich sind.

---

[1]) Vgl. Anhang Nr. 11. Die Bedeutung dieses Dokumentes für die Entscheidung betreffs der Autorschaft der Medicaea von 1614 bleibt im 2. Bande unserer Geschichte zu würdigen. Der ungenannte Verfasser hatte wohl das Breve Gregors XIII. vor Augen, als er sein Votum niederschrieb, scheint aber den Sinn des päpstlichen Erlasses mehr nach dem ihm unterbreiteten und, wie er irrtümlicherweise annimmt, ganz von Palestrina herrührenden Manuskripte verstanden zu haben, anstatt umgekehrt das Manuskript nach Wortlaut und Sinn des Breve zu beurteilen.

[2]) disdice also eine Sinnverdrehung, vielleicht allgemeiner sprachlicher Fehler.

Diesem Mangel wurde durchweg und gründlich abgeholfen, und zwar wie folgt:

Nehmen wir beispielsweise das Wort „Dominus". Nun stehen auf der Endsilbe soviele Noten, dass beim Singen das Wort unverständlich wird. Diese Noten nun sind weggeschnitten, jene nämlich, die nicht zweckdienlich schienen (che non parevano à proposito), und somit ist die Sache in Ordnung. Manchmal traf's sich, dass auf ein und derselben Silbe mehrere Noten zwei- oder dreimal wiederholt wurden, und dies unter der Silbe „Do". Nun aber schliesst man dieses Wort „Dominus" indem man die Silben „minus" mit nur zwei Noten spricht. Auf diese Art versteht und fühlt man das ganze Wort, wie als ob es gelesen würde.

2. Ferner sind die Barbarismen gehoben auf den langen und kurzen Silben, die fast an jeder Stelle des genannten Gesanges sich fanden, — ein übles Ding — und man weiss ja, dass der Wortsinn verändert wird, wenn eine lange Silbe in der Aussprache kurz genommen wird, und umgekehrt.

Auch dieser Übelstand ist von Grund aus (in tutto et per tutto) beseitigt.

3. Überdies ist in diesen Melodien ein sehr schlimmer, eigentlich der schlimmste Fehler verbessert worden, der von Seite der Schreiber herrührte, die den Gesang beim Kopieren verdorben haben. Er bestand darin, dass man bei einzelnen Noten „fa" oder „mi" lesen konnte; denn die Schrift war derart, dass man das eine oder andere singen konnte. So hatten dann die einen die Vorstellung von „fa", andere von „mi", und wenn sie zusammen sangen, entstand eine grosse Unordnung, eine Folge, die gewiss der Besserung bedurfte.

Hier wurde die Sache so geordnet, dass derartige Störungen nicht mehr zu fürchten sind."

„Dabei, so versichert der Berichterstatter, ist das Aussehen der Melodien (l'aria del canto) geblieben, wie es eben heute ist. Noch weniger wurde etwas an der Tonalität geändert; nur wurden da zahlreiche Verstösse verbessert, die gerade in dieser Hinsicht wirklich vorhanden waren, indem am Anfange der Gesänge einzelne Noten in Wegfall kamen; so bei mehreren Antiphonen, Messen und Responsorien, die den richtigen Ton mit einem anderen verwechselten. Dafür wurde dann die entsprechende Note eingesetzt, die der betreffenden Tonart zukommt.

Überdies wurden, wo es Not that, noch andere Fehler verbessert."

Erwünschten Aufschluss über die Ziele der Reform hinsichtlich der Revision der Tonarten giebt der dritte und letzte Punkt dieser Ausführung. Die Kürzungen scheinen nach No. 1 wirklich radikale zu sein. Leider schweigt das Referat über die Kriterien, nach denen die beiden Musiker in Beurteilung dessen, was à proposito war, verfuhren. Naiv ist der Bericht über die Einfachheit, mit der in diesem Übel, wie den „fast an jeder Stelle auftretenden" Barbarismen zu Leibe gegangen wurde.

Ohne Zweifel ist das Referat zu Gunsten der reformierten Melodien und wohl noch zu Lebzeiten Palestrinas[1]) geschrieben. Der Schluss des Berichtes verrät dies: „All (?) das Gesagte wurde ausgeführt von dem Kapellmeister zu St. Peter Palestrina, der in dieser Profession der erste Künstler unserer Zeit ist." Von befreundeter Seite wird hier gerühmt, was die Opposition zum Vorwurfe machte: die grosse Zahl der Änderungen und Kürzungen, und es bestätigt sich die Bemerkung Don Fernandos, dass der neue Choral „Tausende von Verstümmelungen" aufweise. Dabei erstaunt man, wie der ungenannte Referent behaupten kann, das Aussehen der Melodien sei dasselbe geblieben „wie es eben heute ist" (?). Richtiger urteilte der spanische Korrespondent, wenn er voraussah, dass die Reform in der begonnenen Weise die Melodien sehr umgestalten werde. „Die Sache" war also thatsächlich „nicht dabei geblieben, dass Änderungen nicht angebracht wurden", wie Boccapadule versicherte. Im Gegenteil musste der R. Maëstro seine Erwartungen gründlich getäuscht finden, als ihm das Resultat der Reform endlich bekannt wurde; und wenn Gregor XIII. sah, wie sein Auftrag ausgeführt worden war, konnte seine Überraschung nicht geringer sein, als sie für Philipp II. geworden wäre, hätte er sich überzeugen können, wie sehr er im Irrtum sich befand, als er glaubte, dass der Papst eine Neuerung im Chorale nicht gestatten werde.

Die Reform war unter den Händen der beiden Meister ausgewachsen und hatte Dimensionen angenommen, welche diese anfangs wohl selbst nicht erwartet hatten. Es geht dies

---

[1]) Jedenfalls vor Bekanntwerden der ablehnenden Antwort der Ritenkongregation.

aus den oben (S. 252 f.) mitgeteilten Berichten und Eingaben Raimondis hervor. Wenn es durch die Reform notwendig wurde, die alten Bücher gänzlich bei Seite zu legen und neue Exemplare zu beschaffen, müssen die Änderungen wirklich bedeutenden Umfang angenommen haben. Raimondi sagt ausdrücklich, dass die ursprüngliche Absicht in Rom dahin ging, in den vorhandenen Büchern „die fehlerhaften Stellen auszustreichen und Verbesserungen dafür anzubringen". Wo dies nicht ohne starke Beschädigung der Exemplare oder nur in unschöner und undeutlicher Weise geschehen konnte, blieb die Möglichkeit, jene Melodien, welche neu zu schreiben waren, separat zu schreiben, ohne dass damit eine Kopie des ganzen Graduale notwendig wurde.[1])

Einiges Licht auf das Verfahren der beiden Korrektoren wirft vielleicht auch der oben besprochene Brief Palestrinas an den Herzog von Mantua. Wenn Palestrina in seinem Graduale ähnliche Grundsätze verfolgte, wie mit den canti fermi der betreffenden Messen, dann war seine Arbeit nichts weniger als eine Reform. Der vierte Modus, erklärt er dem Herzoge, hat seiner Natur nach wenig Hellklingendes (?) — aber seine Messe soll trotz ihres vierten Modus etwas von diesem frohen Charakter bekommen: Pierluigi transponiert also einzelne Glieder der Melodie bald eine Quinte, bald eine Oktave höher — ein künstlerisches Wagnis, und für die Reform ein sonderbares Mittel, für die äussere Gestaltung der gregorianischen Melodie aber jedenfalls von grossen Folgen. Ein Barbarismus oder ein „mal suono" im Originale erforderte dies nicht, und was dem Modus nicht eigen war, durfte auch nicht als Korrektur in die ursprüngliche Tonart hineingetragen werden. Noch weniger galt es hier einen „Widerspruch" oder eine „dunkle" Stelle (obscuritates) zu heben oder zu „erhellen". Wozu aber mag ein ähnliches Verfahren in anderen Fällen geführt haben? Das Breve gab allerdings unbeschränkte Freiheit, aber nur innerhalb der durch den Zweck der Reform gesteckten Grenzen. Und dieser Zweck war im Breve mit klaren Worten ausgesprochen: die jüngst entstandenen Mängel, also Entstellungen der alten Melodien sollten beseitigt werden, und zwar nur zur

[1]) Es soll nicht geläugnet werden, dass neue Exemplare vor den korrigierten älteren manche Vorteile boten und fast überall neue Bücher verlangt wurden. Eine Unmöglichkeit im Sinne Raimondis konnte sich jedoch für schriftliche Korrekturen nur bei durchgreifenden Änderungen ergeben.

Erreichung einer Konformität mit Brevier und Missale. Hiezu konnten Transpositionen der erwähnten Art nicht beitragen, wohl aber zu dem von de las Infantas in Aussicht gestellten Ergebnis: dass nämlich die Melodien „zu Grunde gerichtet würden und am Ende etwas anderes seien, als zuvor".

Ein solches Resultat konnte dem Papste und seiner Kommission nicht erwünscht sein, es entsprach zu wenig den Grundsätzen, welche bei den Reformarbeiten unter Pius V. in analogen Fragen massgebend waren und zu so glücklichen Resultaten geführt hatten. Möglichst wenig zu ändern und das gute Alte, wenn immer es anging, beizubehalten, war der leitende Gedanke Sirletos. Um die Überlieferung zu wahren, warnte er gerade vor den Neuerungsgelüsten der Reformatoren. Man hatte bei den Reformen des Missale und Breviers nicht für gut befunden, Text um Text zu korrigieren oder jedem Offizium einen Versikel anzuflicken oder die Barbarismen zu emendieren, und Gregor XIII. hatte diese Grundsätze nie verleugnet, es „war sein Wille", für Neuerungen „keine Strasse" zu eröffnen weder im einzelnen noch allgemein. Was bisher über die Stimmung am päpstlichen Hofe hinsichtlich der Choralreform verlautete, verriet, dass die Ansichten noch dieselben waren. Das Eintreten des Königs und des spanischen Musikers zeigten überdies, dass die alte Melodie und mit ihnen ein Stück altkirchlicher Tradition noch warme Freunde besassen.

Boccapadule war offiziell mit der Prüfung der von Don Fernando erhobenen Einwände betraut; mit seiner Erklärung war also das Urteil über eine Reform gesprochen, welche die Form der Melodien in der oben berichteten Art antastete. Und hatte der Papst — woran nicht zu zweifeln ist „verboten, Neuerungen vorzunehmen," dann war damit auch der Druck eines Buches mit diesem neuen Chorale verboten, selbst wenn das pästliche Breve niemals zurückgenommen worden war. Mit gutem Rechte konnte also de las Infantas darauf sich berufen, dass diese Neuerungen (desta novità), so wie sie thatsächlich ausgeführt wurden, infolge der Philipp II. von päpstlicher Seite gewordenen Erklärung verboten seien, und dass die Reform gegen Absicht und Willen des Papstes in dieser Weise vollendet wurde.

Im Augenblick also, als Don Fernando sein zweites Memoriale schrieb, lautete für Gregor XIII. die Choralfrage

nicht allein dahin, ob er seiner Zusicherung an Philipp II. vergessend, „die Neuerung im Chorale“ anerkennen wolle oder nicht; die Frage hatte für ihn noch eine andere Seite: sollte er gestatten, dass eine Reform der alten liturgischen Melodien in Rom zum Ziele gelange, welche den Tenor des Breve vom 25. Oktober 1577 überschritt, und deren neuerungssüchtige Tendenz weder der pästlichen Kommission noch seinem persönlichen Gefallen zusagte? sollte er seine Approbation zu dieser Neuerung geben, nachdem von seiner Seite erklärt worden, dass eine solche nicht gewünscht oder geduldet werde? sollte er in Sachen des liturgischen Gesanges geschehen lassen, was er auf anderem Gebiete verweigerte, und dies alles nachdem ihm vom spanischen Hofe ernstliche Gegenvorstellungen schon unterbreitet waren? Für eine Ausgabe, deren Tendenz nicht die seine war, der die Aufnahme in den Ländern der katholischen Majestät im voraus schon verweigert wurde, nach welcher ein Bedürfnis von seite der Kirchen nie geäussert worden war, stand wenig zu hoffen; finanzielle Schwierigkeiten traten also noch zu den übrigen. Die Aussichten für das Gelingen der Reform waren in der That nicht günstig.

Wie immer Gregor XIII. seine an Philipp II. abgegebene Erklärung verstand, — ob als Verbot der Reform überhaupt, oder nur als beruhigende Zusage, Neuerungen in derselben fernhalten zu wollen — das Breve hatte eine Interpretation erfahren, welche einer Verurteilung jeder Reform im Sinne des oben erwähnten Briefes gleichkam. Inzwischen war nichts vorgefallen, was den Papst umstimmen sollte: er blieb dem spanischen Hofe verbunden durch eine Erklärung, welche ihm den Druck eines nach Palestrinas Reformplänen korrigierten Graduale nicht gestattete. Wenn also der Druck des Graduale unterblieb, nachdem die nächsten Vorbereitungen hiezu bereits im Gange waren; wenn die Reform überhaupt unter seinem Pontifikate eingestellt wurde, — so sind wir von selbst zum Schlusse gedrängt, dass Gregor XIII. seine erst durch Boccapadule und sodann unmittelbar dem spanischen Gesandten gegenüber erklärte Stellung in der Choralreform nicht mehr änderte und einem Werke Approbation und Protektion versagte, welches seinen Absichten zuwiderlief und, wie das Beispiel Philipps II. bewies, ausserhalb

Roms ungern gesehen wurde. Den spanischen König vor den Kopf zu stossen, mit sich selbst in Widerspruch zu geraten, und dies allein um ein Unternehmen zu retten, für dessen Gelingen kaum mehr ein günstiges Zeichen sprach, wäre für Gregor XIII. zuviel gewesen; einfacher war es, den Druck zu untersagen, ein Auskunftsmittel, das der Papst wenige Jahre später mit dem Rituale Romanum abermals und mit gleichem Erfolge erprobte.

Gegen 1580 war in römischen Kreisen eine günstige Stimmung für den traditionellen Choral. Den Beweis für diese Thatsache giebt uns das Directorium chori, das Guidetti — ein Freund Palestrinas — mit dessen nichts weniger als lobeskargen Zustimmung gerade um diese Zeit ausgearbeit hatte und 1582 herausgab. Guidetti will bloss die Rolle eines Sammlers der alten Melodien spielen, von Korrekturen oder Barbarismen oder Missklängen der traditionellen Gesänge schweigt er. Alte und neuere Psalterien haben ihm als Quellen gedient. „Wer möchte auch nicht die von der Kirche angenommenen Melodien gebrauchen?"[1]) Ob Palestrina mit seinem Freunde so ganz eines Sinnes war? — genug er hielt das Werk für sehr gelungen und fand nichts daran auszusetzen. Die Tradition war wieder zu Ehren gekommen.

Die Intervention des spanischen Hofes musste entweder die Reform von der Ausdehnung, wie sie Don Fernando berichtet hatte, zum Stillstande bringen, oder wenn dies nicht gelang, ihren Abschluss beschleunigen. Unmöglich hätte man in Rom noch länger warten können, während auswärtige Kirchen und Diözesen eigenmächtig oder besser in Ermächtigung des Tridentiner Konzils ihren liturgischen Gesang ordneten und damit der römischen Reform die grössten Hindernisse entgegenstellten.

Als Zeitpunkt der ersten Unterbrechung der Choralreform ergiebt sich ungefähr das Jahr 1580 oder 1579. Die Druckerlaubnis für das Direktorium Guidettis datiert vom 13. November 1581. In diesem Jahre muss Palestrina auch schon wieder seine kompositorische Thätigkeit aufgenommen haben.

---

[1]) quis non receptis et usitatis ab Ecclesia modulis, inflexionibus, terminationibus utatur. Widmung an das Kapitel v. St. Peter. Guidettis Editionen müssen im folgenden Bande näher beleuchtet werden.

Näher bestimmt sich das Datum aus der Korrespondenz des Meisters mit dem mantuanischen Hofe. Am 21. März 1579 gingen die letzten drei Messen an den Herzog ab, von einer Drucklegung derselben mit dem Graduale ist keine Rede mehr. Um diese Zeit oder etwas früher schon schrieb Infantas sein zweites Memorandum. Damals hatten die Verhandlungen mit den Druckern schon begonnen, und war andererseits das Resultat der Reform offenkundig geworden. In die ersten Monate 1579 oder Dezember 1578 muss demnach die letzte Willensäusserung des Papstes fallen, welche den Druck anzufangen, untersagte.

Damit stimmt überein, dass die Verhandlungen,[1]) welche von Madrid durch den spanischen Gesandten seit 1578 in liturgischen Fragen mit dem päpstlichen Stuhle geführt wurden und wiederholt die Herausgabe liturgischer Bücher betrafen, mit keiner Silbe auf die Choralreform Gregors XIII. und den durch dieselbe befürchteten Schaden zurückkommen. Dieser Umstand fällt umsomehr ins Gewicht, als neben Brevier und Missale, neben Kalender und Martyrologium in dem Schreiben auch Intonarien und Prozessionalien genannt werden, welch letztere ohne Zweifel Gesänge enthielten. 1574—1579 hoffte auch der von Philipp II. protegierte und privilegierte Plantin ein Graduale herzustellen; er wäre bei seinen Beziehungen mit Rom von dem Fortgang der Choralreform sicherlich benachrichtigt worden, hatte er doch für sein Antiphonar aus der ewigen Stadt sich die Melodien verschafft. 1578 beginnt auch die Reihe der Partikularsynoden mit ihren Beschlüssen über den Neudruck der Chorbücher; ihre Wirksamkeit war in Rom bekannt und ihre Dekrete wurden da-

[1]) Archiv der span. Gesandtschaft beim apostol. Stuhle, Tom. IX. p. 1a. Madrid 24. Juli 1578: über Brevier, Prozessionar, Sakramentar an Çuniga. Dieselben werden schon in einem Schreiben vom 27. März desselben Jahres erwähnt. Ähnlich 1. März 1583. Ein späteres Schreiben erwähnt überdies „otros libros concernientes a la celebraçion del officio divino." Dass gegen 1581 der Plan einer Choralreform und Palestrinas Arbeit wenig mehr beachtet wurde, scheint auch aus dem Umstande hervorzugehen, dass der im Germanicum zu Rom (wo bekanntlich damals unter P. Lauretano die Kirchenmusik einer ausgezeichneten Pflege sich erfreute) gebildete Dr. Tummler in diesem Jahre Choralbücher von St. Apollinare in Rom nach München, wohin er liturgischer Reformen halber berufen war, kommen liess, was gewiss nicht geschehen wäre, hätte man in Rom das Erscheinen offiziell reformierter Bücher um diese Zeit noch erwartet. Vgl. Card. Steinhuber, Gesch. des Coll. Germ. S. 275 f.

selbst approbiert, und mit ihnen jene über die Edition der Choralbücher. Niemals aber wurde in Rom im 16., 17. oder 18. Jahrhundert die Druckerlaubnis für ein Graduale oder Antiphonar oder irgend ein Werk, das nur die gregorianischen Melodien enthielt, verboten. Vielmehr liess man es in Rom ruhig geschehen, dass 1579 Junta ein Psalterium, 1580 Liechtenstein ein Graduale, 1582 und 1583 Junta ein Pontifikale,[1]) 1585 Liechtenstein ein Psalterium, Junta ein Sacerdotale (mit zahlreichen Melodien), Gardanus ein Graduale, 1591 in Rom selbst die Typographia Vaticana ein Psalterium iuxta reformationem Breviarii Romani[2]) und mit ihnen oder nach ihnen andere Verleger Choralausgaben herstellten, während nicht einmal die Horae B. M. V. ohne besondere Erlaubnis von Rom gedruckt werden durften und Zuwiderhandelnde mit strengen Strafen bedroht wurden. Hätte Palestrina in den 1579 unmittelbar folgenden Jahren die Hoffnung mit seinem Graduale zum Ziele zu gelangen, nicht aufgegeben, wären diese Editionen ein fortwährender Sporn für ihn gewesen, den Rest der Arbeit zu bewältigen und wenn Rom keine Druckgelegenheit bot, sein Manuskript in Venedig oder anderswo in den Druck befördern zu lassen.

Zu bedauern ist, dass den Gründen, welche die Unterbrechung der Reform unter Gregor XIII. herbeiführten, im Prozesse um Palestrinas Manuskript keinerlei Beachtung mehr geschenkt wird.[3]) Unter den Fragen, welche im Verhör an Iginio gerichtet wurden, berührt keine einzige diesen Punkt, und auch die Zeugen finden wenig Gelegenheit, sich hierüber zu äussern. Nur Petturino bemerkt, nachdem er von der Bearbeitung des Graduale gesprochen: „Weshalb Palestrina nicht auch die anderen Bücher korrigierte, das weiss ich nicht zu sagen.“ Und in einer Kopie des vor Muscatus geführten Informationsprozesses sagt

---

[1]) Die Ausgabe von 1582 ist Gregor XIII. gewidmet.

[2]) Ohne jede Bezugnahme auf einen päpstlichen Reformplan; sonach beruht die Annahme Dr. Haberls, die stamperia Vaticana hätte keine Notentypen besessen (Kirchenmus. Jahrb. 1900, S. 173 und S. 6 der ausserordentl. Beilage zu Nr. 2 der Mus. sac. 1894) auf einem Irrtume.

[3]) Es lag übrigens im Interesse beider streitenden Parteien, von der spanischen Opposition unter Gregor XIII. wenig verlauten zu lassen; zudem war die Sache nur wenigen bekannt geworden und mit dem Reformplane selbst wieder „in Vergessenheit geraten“. Endlich boten die gerichtlichen Verhandlungen keinen Anlass, diese von dem eigentlichen Streitpunkte verschiedene Frage herbeizuziehen.

die Einleitung ganz allgemein, Palestrina „habe aus verschiedenen Rücksichten es unterlassen (mit seiner Arbeit) fortzufahren". Ebenso unbestimmt lautet die Angabe eines für die Rota-Entscheidung vom 2. Juni 1599 verfassten juridischen Votum, Palestrina sei „vom Tode überrascht worden oder habe aus anderen Gründen sein Werk nicht vollenden können."

Einige Andeutungen über die Schwierigkeiten, welche der Drucklegung des Graduale 1579 im Wege standen, geben die schon erwähnten Berichte Raimondis u. a. aus der Zeit Klemens VIII. und Pauls V. Nach ihnen lagen die Gründe der Unterbrechung teils auf Seite der beiden Künstler — es werden da genannt: Unfähigkeit, die allzugrosse Arbeitslast zu bewältigen, Enttäuschung und Entmutigung wegen Ausbleibens der versprochenen pekuniären Zuschüsse, endlich das unerwartete Hereinbrechen des Todes Pierluigis, — teils aber sollen die Ursachen in der Unmöglichkeit, dem Werke eine entsprechende Verbreitung zu geben, bestanden haben; und hier werden wiederum zwei Umstände hervorgehoben: zunächst der Mangel an verfügbaren und tauglichen Schreibern, und endlich die für die Kirchen unerschwinglichen Kosten in Beschaffung der nötig werdenden Exemplare.

Die drei ersten Gründe haben, wie wir gesehen, wenig für sich.[1]) Allerdings überraschte der Tod den Meister unter neuen Plänen zur Wiederaufnahme der Reform. Allein zuvor waren Jahre verstrichen, ohne dass Palestrina seine Korrektur ernstlich weiter geführt hatte. Übrigens wissen wir bestimmt, dass die erste Unterbrechung des Unternehmens unter Gregor XIII. († 1585) eintrat. Der 1594 erfolgte Tod Pierluigis erklärt diese Thatsache nicht.

Ernsterer Natur scheinen die Gründe zu sein, welche sich der Verbreitung der reformierten Melodien entgegenstellten. Die Korrektur hatte die Gesänge derart umgestaltet, dass die alten handschriftlichen Chorbücher sich durch Eintragung der neuen Lesarten nicht mehr, wie anfangs geplant war, verbessern liessen. Sie mussten also gegebenenfalls gänzlich von der Stelle weichen, welche sie zum teil seit Jahrhunderten inne hatten. Aber dann entstand ein Bedürfnis, das

[1]) Vgl. oben S. 245. 248.

allerdings nur unter grossem Kostenaufwand zu beseitigen war.

Die Berechnung, welche in den oben angeführten Schriftstücken angestellt wird, dürfte kaum zu hoch greifen — vorausgesetzt, dass die Verbreitung des neuen Chorals nur auf dem Wege handschriftlicher Vervielfältigung zu bewirken war. In diesem Falle ergab sich ferner ein fühlbarer Mangel an tauglichen Kopisten. Aber war das Abschreiben wirklich das einzige Mittel, die Melodien zu verbreiten?

1499—1500 hatte de Brugis sein Graduale und Antiphonar zu Venedig in den Druck gegeben. Die Ausgabe ist tadellos. Bei den reich melismatischen Melodien waren die technischen Schwierigkeiten ungleich grösser, als sie in einer Ausgabe sein konnten, in der „alles Überflüssige" in Wegfall gekommen. 40 Jahre später erschien Graduale und Antiphonar des Cinciarino gleichfalls mit den alten notenreichen Melodien. In Rom war zwar die Druckerei lange nicht auf der Höhe, wie in Venedig. Allein gerade jetzt, da das pästliche Breve ergangen war, stand Gregor XIII. im Begriff, eine Druckerei zu errichten, wie vorher keine ähnliche irgendwo ins Leben getreten. Er berief für die orientalische Druckerei die besten Kräfte von auswärts, er hätte sich gewiss nicht gesträubt, die Mittel für entsprechende Herstellung des Graduale und der übrigen Bücher zu beschaffen. Ein Graduale zu drucken gehörte ja auch 1577 nicht mehr in den Bereich des Unmöglichen. Konnte doch 1580 Liechtenstein mit einem solchen aufs Feld treten, ganz abgesehen von den eben erwähnten und den früher und in der nächsten Folgezeit in Venedig und den um die gleiche Zeit in Frankreich und Deutschland gedruckten Ausgaben. Die Verkaufspreise beliefen sich, wie der Erfolg der venetianischen Editionen beweist, regelmässig nicht hoch, wenn immerhin für einzelne Kirchen die Beschaffung nur mit grossen Opfern möglich geworden wäre. Allein mit dieser Schwierigkeit hatte man auch anderswo zu kämpfen und wusste ihr abzuhelfen.[1]) Hier stehen wir wieder vor der Frage: hatte Gregor XIII. wirklich die Absicht, die Choralreform auf die Gesamtkirche des lateinischen Ritus auszudehnen? Für diesen Fall war es ja nicht unumgänglich notwendig, alle erforderlichen Exemplare in Rom herzustellen. Der Nachdruck von

[1]) Man sehe oben die Dekrete der Partikularsynoden S. 24, 26, 33.

Brevier und Missale war auswärtigen Offizinen gestattet. Ein gleiches konnte und musste unbedenklich bezüglich der Choralbücher geschehen. Für das Martyrologium sah man sich nach unerfreulichen Erfahrungen um einen ausländischen Verleger um und fand einen solchen in dem tüchtigen Plantin. Angebote für den Druck der Choralbücher hätten nicht gefehlt. Und in jedem Falle — weshalb war es nicht thunlich, das Graduale einstweilen unverändert zu belassen, inzwischen aber das Antiphonar und die übrigen Bücher in der neuen Revision zu drucken? z. B. das Missale, worin die Choralmelodien ohnedies gedruckt wurden, oder die Psalterien, die nur kurze und einfache Melodien enthielten? 1587 gab Guidetti sein Officium hebdomadae maioris in Rom heraus; seine Responsoriengesänge sind ziemlich notenreich; sein Druck, weniger schön im Vergleich mit früheren oder späteren Ausgaben von Junta, genügte aber den Anforderungen, welche man in Rom an Choralbücher stellte, wie auch jener des Directorium chori, welches trotz typographischer Unvollkommenheiten in sieben Jahren seine zweite Auflage erlebte.

Dachte der Papst aber nicht an eine allgemein verbindliche Choralreform, so gab sich die Sache noch einfacher. Die päpstliche neue Druckerei war doch gewiss soweit zu bringen, dass sie, was in und ausser Italiens mühelos erreicht wurde, zu leisten im stande war. Man scheint übrigens in dieser Hinsicht keine grosse Besorgnisse gehegt zu haben. Don Fernando berichtet ja, dass gerade die neue Druckerei den äusseren Anlass geboten habe, eine Choralreform in Vorschlag zu bringen, sowie dass Verhandlungen mit der Druckerei schon im Gange waren. 1578 hoffte Palestrina zuversichtlich, sein Graduale mit den Messen für Mantua drucken zu können, also glaubte auch er in dieser Hinsicht in Rom keine Schwierigkeiten befürchten zu müssen.

Die von Raimondi angestellten Erwägungen entbehren jedoch nicht jeder Begründung: gerade von Spanien hatte man auf die ausserordentlichen Kosten hingewiesen, welche die neue Reform verursachen würde, nachdem die Kirchen sich bereits mit Büchern versorgt hatten. Ganz natürlich auch, dass Gregor XIII. für eine Reform, die nicht in seinem Sinne ausgefallen, keine Entschädigung bot, und die beiden Korrektoren die Arbeit einstellten, als sie sahen, dass der Druck nicht gestattet

wurde und ihnen augenblicklich keine weiteren Aussichten für ihre reformierten Bücher winkten.

Umständlichkeiten sagten dem Charakter Gregors XIII. nicht zu, am wenigsten in der Administration. Viele und zum Teil wichtige Angelegenheiten wurden einfach vivae vocis oraculo entschieden; bei Verleihung liturgischer Privilegien fiel dann gewöhnlich Sirleto die Aufgabe zu, den schriftlichen Attest auszustellen,[1]) in zahlreichen Fällen unterblieb auch dies. Den Druck des Graduale zu verhindern, dazu brauchte es keiner schriftlichen Willensäusserung, es genügte, wenn der Papst die Druckgeschäfte einzustellen befahl oder die Reform nicht anerkannte und ihr seine Billigung verweigerte.

Die Haltung, welche Gregor XIII. im Verlauf der Reform eingenommen, ist durchaus konsequent: der Wortlaut des Breve, die Erklärung Boccapadules und die Versicherung an den spanischen König, dass Neuerungen im Chorale nicht geduldet würden, deuten darauf hin, dass man am päpstlichen Hofe über die Tendenz der Reform sich von Anfang klar war und ihr diese geplante Richtung zu erhalten wünschte. Für die Auffassung der erzählten Ereignisse ist dieser Umstand von Wichtigkeit: Die Unterbrechung der Reform wurde weder durch eine launenhafte Schwäche, noch durch diplomatische Rücksichten auf den spanischen Monarchen veranlasst. Es handelte sich einfach um die Interpretation des Breve und die Abgrenzung der Reformarbeiten, die ja nach dem subjektiven Befinden weiter oder enger gefasst werden konnten.

Die Wiederaufnahme der Reform erfolgte, wie wir sehen werden, zunächst ohne Rücksicht auf das Breve Gregors XIII.

Allein, wenn auch das Breve unter Klemens VIII. noch eine Rolle zu spielen berufen war, so kehrt dasselbe doch in keinem bisher bekannt gewordenen offiziellen Erlasse wieder, es sei denn, dass es gelegentlich in der Pars narrativa, d. h. in der geschichtlichen Zusammenfassung der anfänglichen Reformversuche mancher Aktenstücke flüchtig erwähnt wird.

Die erste Periode der Nach-Tridentinischen Choralreform umfasst also kaum etwas mehr als ein Jahr. Sie endigte ähnlich den liturgischen Reformen unter Pius V. mit einem Sieg der Tradition.

---

[1]) Beispiele in cod. Vatican. 6171, fol. 61, 138, 168.

Wie die spanische Opposition erkennen liess, waren gegen 1578 bereits zahlreiche Kirchen im Besitze reformierter, d. h. der neu geordneten Liturgie angepasster Choralbücher. Eine Choralreform im genuinen Sinne des Breve vom 25. Oktober 1577 hatte demnach kaum mehr eine allgemeine Aufgabe zu erfüllen.

So unterblieb auch sie.

Wenn aber Thomaso Cimello einige Zeit nach diesen Vorgängen noch ein Bittgesuch an Sirleto richtete in der Absicht, um an der Reform sein Brot zu verdienen, darf aus seinem Schreiben gegen einen früheren Abschluss der Angelegenheit nichts gefolgert werden. Cimello hatte seit zehn Jahren Rom nicht mehr gesehen, seine Quelle war blosses Hörensagen, nicht einmal Palestrinas Anteil an der Reform scheint ihm bekannt gewesen zu sein. Die Reformarbeiten der beiden Meister verliefen geräuschlos; ohne besondere Solennität wie der Anfang war ihr Ende, wussten doch selbst Männer, welche Palestrina durch Beruf und Leben nahestanden, nur wenig und unbestimmtes über ihr Geschick.[1])

Das Reformunternehmen musste um so leichter dem Interesse des Papstes entschwinden, als gegen 1580 seine weittragenden Druckereiprojekte sich zerschlugen, und, seitdem Kardinal Medici seine Stamperia orientale eröffnet hatte, eine ganz andere Richtung nahmen. Dies mochte in Spanien und in Rom das Geschehene vollends vergessen machen.

Palestrina aber hütete sein Manuskript. Ahnte er wohl, dass dasselbe in wenigen Jahren der Zankapfel eines erbitterten Rechtsstreites, sein geistiges Besitztum nach Jahrhunderten noch Gegenstand lebhafter Kontroversen sein werde?

Einstweilen hielt „eine kleine Truhe" diese Frucht der ersten Choralreform in friedlich sicherer Gewahr.

---

[1]) Es geht dies aus den später mitzuteilenden Aussagen der Zeugen deutlich hervor.



Anhang.

Originaltexte und dokumentarische Belege.

1. Motu proprio für Spanien.

Abgedruckt in Plantins Missale Roman. Antwerp. 1572.

Pius PP. V.

Ad perpetuam rei memoriam.

Ad hoc nos Deus unxit oleo laetitiae, ac haereditatis suae participes effecit, ut ad ipsius Sacerdotium tanquam Aaron vocati, non solum ea, quae ad cultum divinum pertinent, salubriter disponamus, verum etiam ea quae aliquando per Nos statuta fuerunt, salubrius moderemus ac alias desuper disponamus, prout rerum et personarum qualitate pensata, conspicimus in Domino salubriter expedire. Sane licet alias Nos postquam cupientes, ut unus et idem modus in psallendo in Dei Ecclesia haberetur, Breviarium, cuius formam ab omnibus observari debere voluimus, imprimi mandaveramus; deinde vero novum Missale, ut illud cum Breviario concordaret, publicari voluerimus. Cum tamen, ut primum dilectus filius Magister Ludovicus de Torres Malicitan. et Camerae Apostolicae Clericus Romam ex Hispaniarum Regnis, ad quae de mandato nostro pro certis gravibus negotiis ad Rempublicam Christianam spectantibus se contulerat, rediit, Nos ad plenum certiores reddiderit de aliquibus difficultatibus, quae in illis partibus ex Missali huiusmodi oriebantur, prout sibi a quibusdam gravissimis viris ad hunc effectum a Charissimo in Christo filio nostro Philippo Hispaniarum Rege Catholico deputatis relatum fuit. Nos eius dictis indubiam adhibentes fidem, Motu proprio, non ad alicuius Nobis super hoc oblatae petitionis instantiam, sed ex certa nostra scientia, ac de Apostolicae potestatis plenitudine haec in Missali nostro quoad Hispaniarum regna duximus reformanda, quorum primum est, ut quoad cantum benedictionis Cerei Paschalis, Praefationum, orationis Dominicae, intonationes cantici Angelorum, Symboli Apostolorum et Flectamus genua, Humiliate

capita vestra Deo, Ite missa est, Benedicamus Domino, et ad reliqua, quorum cantus formam in novo Missali proponimus, illa iuxta Ecclesiae Toletañ. formam in Hispaniarum Regnis ab antiquissimo tempore receptam decantentur; in Canone quoque Missae post Romani Pontificis et Praelati nomina Regis mentio prout hactenus in dictis partibus servari solitum est, fieri debere, similiter in orationibus diei Veneris Crucis et benedictione Cerei Paschalis loco nominis pro tempore existentis Romani Imperatoris, quod inibi nominari volumus, Hispaniarum Regis memoria iuxta antiquum earum partium stilum nominetur. Insuper quoque in mandato, quod feria quinta in Coena Domini legitur de sero, possit decantari Evangelium illius diei prout hactenus consuetum est. Quodque in missalibus in partibus illis imprimendis possint apponi officia propria Sanctorum illius Provinciae prout fuerunt apposita in Breviario. In confessione quoque per sacerdotem dicenda nominari possit nomen patroni Ordinis vel Ecclesiae. In Missis quoque sollemnibus Evangelium in aliquo pulpito, prout moris est in partibus illis absque eo, quod illius liber teneatur a Subdiacono, cantari possit. Thuriferarius quoque, non autem Diaconus chorum thurificet. Unus ex Acolutis quoque, non autem Subdiaconus, existentibus in choro pacem ferat. Insuper ne sacerdos, quando ad missam celebrandam exit, Calicem manu et Corporalia in bursa ferat. In principio quoque missae vinum et aquam in Calice ponat. Sacerdos quoque cum manus elevat extensas, ambas ad altare versus non autem ad invicem oppositas teneat. Quodque tempore Communionis manu sacramentum de patena assumat, non autem cum lingua. Praeterea orationes, quas Sacerdotes dicere tenentur dum se induunt et exuunt finita Missa, non juxta hujus Missalis praeceptum, sed prout hactenus in illis partibus recitare consueverunt recitari possint per praesentes volumus, statuimus et declaramus. Districtius inhibentes quibusvis etiam locorum Ordinariis et aliis, ad quos id spectat, in virtute sanctae obedientiae ac sub excommunicationis, aliisque arbitrio nostro moderandis, infligendis et imponendis poenis, ne super praemissis quovis modo se intromittere aut illos molestare audeant vel praesumant.[1])

Datum Romae apud Sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris die XVII. Decembris MDLXX Pontificatus nostri Anno Quinto.

F. de Torres.

A. Calorius.

Concordat cum originali.

---

[1]) Folgen hier die gewöhnlichen Clausulae.

2. Don Fernando de las Infantas an Philipp II. von Spanien.

Rom, 25. November 1577.

Archivio d. Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, tom. VI, parte I, fol. 134 v.[1])

S. C. R. M.

Aqui se a dado principio per orden de su s.d a una ynprenta general para poder ynprimir en todas lenguas, a fin que las cosas de la yglesia catholica se purifique[n] de los herrores causados en las otras ynprentas y de aqui como cabeza se dilaten y repartan por toda ella y sean rreçevidas con toda seguridad, y para el effecto la camera apostolica a depositado por aora çient mill ducados.

No a faltado algund malo espiritu que con esta ocasion a tradado, que seria bien ansi mismo ynprimir de nuebo todo el canto gregoriano en lo qual se yncluye todos libros de canto llano de la yglesia y en lo que toca a la canturia mudar muchas cosas que al parecer di algunos no estan segund el arte de la musica, lo qual a mi no me pare[çe]. finalmente sin entenderse lo an mandado poner en esecuçion y se a cometido a un juan de palestrina y a otro, ambos que sirven de compositores de la capilla de papa, los quales an començado a formar libros de nuebo, y aunque diçen que solamente mudaran algunas cosas que al pareçer no obserban el tono, otras el açento y muchedumbre de ligados, que occurren por euitar prolixidad, ello es de manera q. dan con todo lo hecho en el suelo y quedara muy diferente de como estava.

Hazeme grand compasion porque veo claramente, que van çiegos y fuera de camino, de manera que me obliga a que me aya de atrever con mi poca sufiçiençia a querer desengañar a su santidad y a los [ca]rdenales deputados para este negocio de la ynprenta y [med]iante dios darles a entender, de quanta excelençia sea [el can]to llano de la yglesia, y de quan poca consideraçion

fol. 134 r.

y mal entendidas las cosas que se le oponen por e[l empeño de] mudar ni quitar cosa alguna antes tener como siemp[re en grand re]verençia por ser hecho y compuesto de un tan gl[orioso santo como] fue y es san gregorio y en tal posesion esta de mu[chos çientos] de años y por esto se llama canto gregoriano, el qual esper[o no] sera mal abogado. juntamente con el real fabor de v. [mg.d y] es menester por quanto la camera contradira posible po[r el] probecho que se le sigue.

---

[1]) Die Originale von Nr. 2, 7, 8, 9, 10 sind leider sehr beschädigt. Die eingefügten Ergänzungen verdanke ich den liebenswürdigen Bemühungen des Herrn Santa-Maria; sie sind im Texte durch Klammern abgegrenzt.

A me pareçido ante todas cosas haçer saber a v. mg.d p[or] lo que devo fiel basallo y a su real serviçio por lo[que] toca a las librerias de españa, las quales se vendri[an] siendo de tanta ynportançia y como es la que v. mg.d [a de] haçer para la memorable yglesia del Escurial laqual q[uando]fuese con las demas prebilegiada todavia quedarian desautoriçadas y con el tiempo se abrian de torna[r] conformandose con la cabeza como a sido siempre.

No he perdido tiempo en haçer trasladar muchas [cosas] de las que estos condenan y en tratarlas con las dema[s personas] desta facultad y con ser el que menos sabe de t[odos, me]diante dios al ultimo se rreduçen a mi opinion.

Esto me haçe persuadir, que el aver esperado aqui ç[inco] años el rremedio de poder estampar los libros [que] e dedicado a sido dispusiçion divina para que en la [primera] ocasion v. mg.d a guisa de otro samson se sirviese [de la] quixada tan si sustançia como es mi poca sufiç[iença en] destruir estos filesteos de soberbia que quieren co[noçer] lo que no entienden ni alcançan no me mobere [aqui] sin orden y paraçer del embaxador al qual aui[so lo que] pasa.

Espero que v. mg.d dejando aparte las demas cau[sas] deberas este negoçio solo a gloria de dios a [. . .] deste glorioso santo de manera que sea an [. . .] y el ansi mismo en fabor de v. mg.d

fol. 135

[. . .] siempre en la de todos sus reynos contra sus [enemi]gos.

De Roma, 25. de nov. 1577.

S. C. R. M.

Vasallo y Hechura de v. m.
que sus muy reales pies y manos
vesa
Don Fernando de las ynfantas.

---

3. Breve Gregors XIII. an Palestrina und *Zoilo*.

Florenz, Archiv. gen. di Stato. Filza: Stamp. orientale.

Gregorius XIII.

Dilecti filii salutem et apostolicam benedictionem. Quoniam animaduersum est, Antiphonaria, Gradualia et Psalteria quae ad divinas laudes et officia in Ecclesiis celebranda plano cantu, ut uocant, annotata prae manibus sunt, post editum breuiarium et missale ex Concilii Tridentini praescripto quam plurimis barbarismis, obscuritatibus, contrarietatibus ac superfluitatibus, siue imperitia siue negligentia aut etiam malitia compositorum, scriptorum et im-

pressorum esse referta: Nos ut ea Breviario et Missali praedictis, sicuti congruum et conueniens est, respondeant, simulque superfluitatibus resecatis ac barbarismis et obscuritatibus sublatis ita aptentur, ut iis nomen Dei reuerenter, distincte devoteque laudari queat, quantum cum Deo possumus prospicere cupientes, Vos, quorum artis musicae et modulandi peritia, nec non fides et diligentia atque erga Deum pietas maxime probata est, deligendos duximus, quibu potissimum hoc onus demandaremus, firma spe freti, uos desiderio huic nostro cumulate satisfacturos. Itaque vobis Antiphonaria, Gradualia, psalteria et alios quoscumque cantus quorum in ecclesiis est usus, iuxta ritum Scae Romanae ecclesiae tam in horis canonicis quam Missis et aliis diuinis celebrandis reuidendi et prout uobis expedire uisum fuerit, purgandi, corrigendi et reformandi negocium damus atque super his omnibus plenam et liberam auctoritate Apostolica tenore praesentium facultatem tribuimus et potestatem, et quo celerius ac diligentius praemissa exequi ualeatis, uobis ut aliquot alios Musicae peritos adiutores arbitrio uestro asciscere possitis, concedimus. Non obstantibus constitutionibus apostolicis ceterisque contrariis quibuscunque. Datum Romae apud Scm. Petrum sub annulo piscatoris die XXV. octobris MDLXXVII Pontificatus nri anno sexto.

Cae. Glorierius

A. tergo: Dilectis filiis Joanni Petraloisio Praenestino et Annibali Zoilo Romano Capellae nrae musicis familiaribus nostris.

4. P. Franc. de Brugis' Vorrede zu seinem Graduale. 1499—1500.

Frater Franciscus de Brugis ord. min. observantium de provincia s. Antonii ad cantores praefatio.

. . . Ad rem correctionis redeundo (quod est principale nostrum motivum) sciendum vobis est, quod circa quattuor maxime insudavimus.

Primum namque est, quod errores tollere summopere studuimus, qui partim ex scriptorum inscitia, seu si quid artis norunt, in scribendo negligentia partim ex ingeniorum diversitate omnia propemodum gradualia repleverunt. Volentibus etenim diversa diversis ac perinde quibusdam addentibus, quibusdam vero tollentibus: in usque adeo depravatam corruptionem omnium ferme cantionum deventum est, ut impossibile sit, eas ad originales pristinasve redigere neumas.

Secundum vero est, quod pausationes necessarias annotavimus, plurimasque pessime prius appositas delevimus: veluti fuisse necessarium nosce(re) poteritis ex his quae in capitibus huius compendii de distinctionibus et de pro-

gressionibus asseruimus. Sed in hac nostra errorum summotione pausarumque congrua annotatione hoc non ignoretis, quod cunctum id, quod supportari potuit absque artis et regularum eius contradictione, totum prorsus intactum dimisimus, id solummodo subtrahentes, quod vitiatum fuisse manifesta artis impatientia perspicuum est.

Tertium est, quod vobiscum suspicati sumus: quempiam posse in incertum incidere, an molliter canendum sit, an dure: seu ad evitandum tritonum vel ad generandum meliorem consonantiam, an mi aut fa debeat per ordinem, qui accidentalis nuncupatur, cantari, rite omnia signavimus.

Postremum est, quod in aliquibus locis de industria posuimus b molle, quamvis absque ipsa signatura ab aliquibus ittidem, quod per ipsum b designatur, potuisset intelligi. Quod non ob aliud fecimus, nisi ut cantantes in huiusmodi passibus, qui fortasse forent discordes, concordentur, nec ubi consensus est summopere necessarius, intercederet turpissimus confusissimusque dissensus, volentibus quibusdam cantare dure, cum id molliter facere deberent.

Sed mei charissimi fratres, qui plurimi estis, ego vero solus: et sicuti ex diversis provinciis ac idiomatibus existis, ita diversis inclinationibus subestis: licet vos sic erga nos charitate agere, sicut nos erga vos egimus, qui puncti stella calcaris divini amoris ac desiderio legalitatis cultus sui lucubrationibus huius studii nos ipsos subdedimus. Cogitare quoque debetis, oportuisse me hominem fore valde communem nec unius tantum nationis ingenio, sed omnium: pro quanto sinitur mortalis fragilitas niti complacere moremque gerere. Galli enim nostri et qui Germanias incolunt omnesque alii eas circa regiones, ♮ duro maxime delectantur. Italici vero et ceterae nationes citra illos montes b molli magis alliciuntur. Nam causa exempli apud hos letaniae usque ad „Peccatores“ molliter cantantur, apud illos dure, et idem de quamplurimis cantibus. Unde multa circumspectio tamque omnium (ut ait apostolus) debitoribus iudaeorum certe et grecorum nobis extitit necessaria. Quae si affuit, gloria in altissimis Deo sit, vobis autem pax immixta gaudio, nobis autem devotionis verax aliquod suffragium; sed si minime, venia vestra ne privemur, rogamus. Valete.

---

5. Aus dem Graduale des P. Franc. de Brugis. 1499—1500.

fol. 218 r.

Imprimis iniungitur fratribus, ut de cetero tam in gradualibus quam antiphonariis nocturnis et aliis faciant notam quadratam et quatuor lineas omnes rubeas sive nigras; et litteram aperte et distincte scribant, ita quod nota congrue super lineam valeat ordinari; et fiant lineae modo debito distantes.

Secundo quod custodiant eandem litteram, eandem notam cum suis liga-

turis, easdem pausas, quae in exemplaribus correctis cum magna diligentia continentur: nihil scienter addito vel remoto.

Tertio quod quodlibet scriptum post exemplaria ter ad minus antequam ligetur vel ponatur in choro corrigatur tam in littera quam in nota, ne ista opera sicuti solitum est, propter defectum correctionis corrumpantur.

Quarto ut postquam habuerint correcta gradualia, ordinaria praedicta et missalia, faciant officium secundum quod in eis continetur. Nec faciant huiusmodi opera scribere vel notari a saecularibus absque ratione, si habere valeant fratres ordinis, qui scribere et notare noverunt competenter: quod si nesciunt, addiscant. Et cogantur ad hoc per suos superiores, quia saeculares omnia fere quae scribunt vel notant corrumpunt.

Item notandum, quod quandocunque cantor vel cantores aliquid incipiunt ad graduale pertinens, dicunt usque ad duas pausas simul iunctas. Dum autem duo qui cantant versum gradualis vel alleluja vel ultimum versum tractus, pervenerint ad duas pausas simul iunctas, chorus complet residuum quod sequitur et non plus.

Item notandum quod illa, quae notata sunt in marginibus gradualium, introitibus, offertoriis et communionibus, intra pasche et pentecosten tantum dicuntur.

6. Brief Palestrinas an Herzog Wilhelm von Mantua.[1])

Archiv. d. Gonzaga, Mantova.

Sermo. Principe.

Va. Altezza havra l'inclusa messa da me fatta nella mia convalescenza, et lo sa Iddio, se quando mi furono portati i canti fermi, più mi premeva il non poterla servire che il mal ch'io haveva, hora attendero all' altre con ogni studio, accio habbiano in se quelle parti che l'Altezza Va. desidera. Io nel comporre questa ha trasportato il canto fermo talhora una quinta più su, talhora una ottava acciò venisse più alegra, che non porta di sua natura il quarto tono; quest' altra della Madonna non ne havra bisogno per esser da se stessa autentica. havro per grandissimo favore poter havere il remanente del canto fermo, poiche cosi ben purgato da barbarismi et dai mali suoni et se l'Altezza Va. si contentara si mandaranno in stampa con il graduale, che nostro signore mi ha comandato ch'io emendi, ne altro occorrendomi baccio humilisste. la mano a V. A. con desiderarle da N. S. Iddio ogni grandezza et lunghezza de vita.

Di Roma lì 5. di novembre 1578.

Di V. A. S.
humiliss. et devotiss. servo
Gio. Petro Loysio.

[1]) Bertolotti, l. c. S. 52. Über das Datum des Briefes vgl. oben S. 233.

7. Philipp II. an seinen Gesandten D. Juan de Çuniga in Rom.

Madrid, 20. Januar 1578.

Arch. d. Amb. d. Spagna pr. l. S. S. tom. VI, p. I. fol. 138.

[El] Rey.

[Don Joan de Çuñiga] del mi consejo y mi embaxador. Recebimos una carta de don fernando de las infantas que resside en essa, [cuya copia s]e os embia con esta, por la qual nos advierte, como por orden de su s.d se ha dado principio à una emplenta general [para p]oder imprimir en essa çiudad en todas lenguas à fin que los errores causados en otras emplentas en las cosas de yglesia se pu[rifique]n y los libros se repartan por toda ella; y como se trataua de imprimir de nueuo el canto llano y reformar y mudar en el al[gunas] cosas, que al pareçer de los que dello tratan no estan segun el arte de la musica, y otras cosas à esto tocantes, como por la copia ve[reys] y por que si en las impressiones de los libros de nuevo rezado, que la s.d del Papa Pio quinto hizo y ordeno, oviesse novedad en mudar [ò alt]erar alguna cosa de sustancia de como antes estauan ò en la cantoria dellos, se seguiria gran daño y perjuyzio à estos mis [R.os y a to]das las yglesias y personas eclesiasticas dellos por estar como estan proueydos de los necessarios especialmente à las ygle[sias cathed]rales y collegiales y conventos de religiosos que à muy gran costa han hecho escreuir de nueuo de mano para los choros [li]bros de cantoria, lo qual si se mudasse ò alterasse en estas nueuas impressiones alguna cosa de sustancia no podrian dexar[de] agrauiar y pretender el remedio dello por via de estado, à lo qual conviene obuiar con que vos embieys à llamar à Don [fern]ando de las infantas (a quien mandamos que el Licenciado Don Pedro Velarde de ñro consejo y commissario de la santa cruzada res[pon]da a su carta) y os informeys muy bien dél de todo lo que se trata en essas nueuas impressiones que sea perjudicial y nouedad de [lo q. e]sta ordenado en los primeros libros y en los de canto llano. y lo que entendieredes ser nouedad procurareys de lo euitar, in[dic]ando de nuestra parte à su s.d y a los cardenales y personas para esto diputadas lo que cerca desto os parecera que conviene [confo]rme à los medios y motiuos, que Don fernando de las infantas os dira y a vos os pareciere para que se remedie y en estos reynos no aya causa ni razon de se quexar, y en lo que toca à otros libros catholicos de diversas facultades si su s.d los [entie]nde espulgar, su s.d hara lo que pareciere que mas conveniere al bien universal de la yglesia, que en esto no es mi intencion [eui]tar, lo que agora ay se pretende se ha tratado aqui otras vezes por Don Nicolas Hormaneto nuncio de su s.d y obispo [de Pa]dua difunto à quien se respondio que no se consentirian entrar en estos mis reynos libros de nuevo rezado, que alterassen [lo ord]enado por la s.d del Papa Pio quinto, acerca desto escrevimos a su s.d en creencia vtra. la

que con esta sera, y por la copia [que se] os embia della entendereys lo que escriue, usareys como os pareciere segun el estado en que estuvieren los [negocio]s lo qual os encargamos assi hagays y cumplays con toda diligencia y cuydado auisandonos de lo q. sobre ello [se ordena]re y proveyere que en ello nos servireys.

De Madrid a XX. de enero de MDLXXVIII.

Yo el Rey.

Por mandado de su Mag.d

Martin de Gaztelu.

(A tergo)

Por el Rey.

Madrid 1578.

Gaztelu.

Su m.d de 20 de Enero sobre lo del canto llano para que no se tracte de que aya mudança en los libros que ay de las yglesias.

---

8. D. Pedro Velarde an D. Fernando de las Infantas.

Madrid, 20 Januar 1578 und März 1578.

Arch. d. Amb. d. Spagna pr. l. S. S., t. VI, p. I, fol. 136.

Ills.e señor.

Su mag. resçivio la carta de v. m. de 22 noviembre y por ella entendio, como por orden de su santidad se a dado principio a una enprenta general para poder ymprimir en todas lenguas a fin que los herrores causados en las cosas de yglesia en otras enprentas se purifiquen y los libros se repartan por toda ella y como se trata de ymprimir de nuebo el canto llano y reformar y mudar en algunas cosas que al paresçer de las personas que dello tratan no estan segun el arte de la musica y a holgado se halle v. m. ay a esta saçon para que como persona que tan bien tiene entendido el yneonbiniente y daño que de pasar esto adelante rresultaria a estos reynos y a las yglesias y personas eclesiasticas y librerias dellos, por medio del señor embaxador lo pueda dar a entender a su s.d y a los cardenales y personas para esto diputadas. su mg. scrive sobre ello a su s.d y al señor embaxador y me a mandado escrivir a v. m. estos renglones en rrespuesta de la suya para que luego que la rreçiva se vea con el señor embaxador y le de a entender las causas y motibos que le ocurren y bien enterado dellas pueda hablar a S. S.d y a los Cardenales y personas para esto diputadas para que en esto no aya nobedad y se probea de [e]l remedio que mas convenga al servicio de dios, ñro señor y de su yglesia y bien comun destos reynos y por aver sido la de v. m. este buen

celo y endereçada al servicio de su mg. a tenido su mag. en mucho este aviso y estimara qualquier otra deligençia sobre el remedio dello se haga y demas de ser cosa que proçede de su voluntad rresçevire yo en ello merçed y en ser avisado de lo que se hiçiere y que me mande en que le sirba que lo hare [c]on toda voluntad. guarde n. s. . . . de madrid 20 de Henero 1578.

[Lo] de arriba es copia de la que a v. m. escrivi el dia que en ella dize despues resçivio su mg.d la[de] v. m. de onçe de Henero y en duda si no an llegado los despachos que sobre este [negoçio] se an enbiado al señor embaxador me a mandado se dupliquen y van[aqui] su mg.d a olgado que v. m. aya hablado a su santidad y [tratado de] las causas y motivos que ay para que no aya nobedad en las yn-

fol. 136 r.

presiones destos libros y canturia dellos [y espera] del señor embaxador y de v. m. a esta saçon [toda] la diligençia por v. m. començada en hablar a su san[ti.d y personas] diputadas para que se rreboque el breve dado y se p[rovea lo] que mas conuenga al serviçio de dios ñro señor y de su [univer.l] yglesia. guarde N. S.r la muy mag.oa persona de V. m. co[n] acreçentamiento.

De Madrid [. .] março 1578.

---

9. Philipp II. an Papst Gregor XIII.

Madrid, 20 Januar 1578.

Arch. d. Amb. d. Spagna pr. l. S. S., tom. VI, p. I, fol. 139.

[A su] santidad. De Madrid. A 20 Henero 1578.

[Beatissimo] Padre, A don juan de cuniga del mi consejo y mi embaxador [digo ha]ble a v. s.d sobre la ynpresion que dizen a mandado se haga de los [libros] del nuevo rreçado y canto llano. por ser negoçio que ymporta tanto suplico a v. beatitudine le mande oyr y dar entero credito a lo que el dixere y propusiere de mi parte para proveer en el del remedio que mas conbenga al servicio de dios ñro señor y de su yglesia y bien comun de la Xpiandad que en ello resçevire particular gracia de v. beatitudine cuya muy sancta persona nro señor guarde y sus dias acresçiente a bueno y prospero de su hunibersal yglesia.

---

10. Don Fernando de las Infantas an Gregor XIII.

Rom, 1578—1579.

Bibl. Vatic. Reg. 2020, fol. 394.

Beatissimo Padre.

Don fernando de las ynfantas humile et obediente figliolo dela Santa Sede Apostolica con ogni humiltà dice che hauerà più che uno año informò et donò un altro memorial à V. B. circa l' alteratione d' il Canto Gregoriano, offerendosi à dimostrar chiaramente, ancor che questo suo exercicio non fose per modo di uiuere, eceto per deletatione, che li errori quali alcuni virtuosi musici pensando far bene, notauano in deto canto, ño erano altramente errori, anzi conteneuano mirabil artificio dela musica: le qual cose, secondo che dichiarò el Rdo mastro di capella, alquale V. S.ta lo comesse, furono poi meglio considerate da loro et resto la cosa in che ño si mutassino più.

Depoi sapendo che tutauia l' oppera passaua inanzi, considerando il dano universale della Ecclesia, lo fece intender al Rè catholico, il quale per mezo di suo imbassator, et per lettera propria, suplicò a V. S.ta non lo volese permetere, et crede così l'abbia comandato.

Al presente se intende che tratano per la autorità d' il breve che li fù concesso, di stampar detta musica di Canto fermo nouo, et secondo dicono nella stamperia noua di V. S.ta, resta solo per esser discordi tra loro, essendo che uno vorria far lui tutta la spessa et che si spartisse il guadagno, l' altri lo vorriano de presente acordandosi con li stampatori, et de qui forse nascono tutti i diffetti d' il Canto Gregoriano. Li à parso per scarico di conscienza, similmente farlo intender à V. S.ta sapendo chiaramente in quanto al' Arte, che per mala inteligentia si introduce una discordante novità nella ecclesia, ne laquale sicome scriue jo. subdiacono nella vita di San Gregorio Papa, cap. 7.o et 9o ad instantia de l' Imperatori et principi Christiani è stato introdoto il detto Canto Gregoriano et conformemente sià continuato per tempo di più nouecento añi, et hauuto sempre in suma reverentia, et in quanto al Arte et come cosa fata da un San Gregorio Papa, al quale ño è iusto di farli questa iniuria, et nella sua patria et sedente Gregorio, anzi per questo toca à V. S.ta il defenderlo, ordinando di nouo, non si facia novità in deto Canto, perchè veramente non s'intende, anzi che li inouati libri che contra quello sono già scriti per stamparli, siano abrusati, neliquali, ancor che la intentione de li corretori sia di far bene, ño si à ateso ad altro exavedutamente, che à defraudar il Signor Dio, del tempo et honore, che li suoi Santi Pontefici li an consacrato nel sacrificio della diuina laude, con far mille stroncamenti, et che vada ogni cosa a modo di cacia, segno et principio di qualche flagello per esser quello che con ogni istantia su diuina Maestà solo ricerca da noi ps. xlix: Nũquid manducabo carnes taurorum etc. Immola Deo sacrificium

laudis etc. et conchiude: Sacrificiū laudis honorificabit me et illic iter quo ostendam illi salutare Dei.

(Adresse:) fol. 399:
Beatissime Padre.
Per Don Fernando de las ynfantas.

11. Votum über Palestrinas Graduale.

Archivio gen. di Stato. Firenze.
Doc. d. stamp. orientale.

L'errori dunque che in esto Canto si trovano, sono gli infrascritti.

Et prima ò per ignoranza ò per negligenza de scrittori si trova una tanta moltitudine di note sopra una sola sillaba, che non solo disdice ma leva, che cantando non si possino intendere le parole. Et questo errore s'è levato in tutto et per tutto in questo modo:

Pongasi per esempio questa parola „Dominus", nell' ultima sillaba della quale mettano tante note che cantavano, che quella parola non s' intendesse. Si sono poi tolte le dette note, cioè quelle che non parevano à proposito, et così s'è rimediato. Alle volte ancora l'istesse note erano sotto la medesima sillaba due ò tre volte replicate, cioè sotto la sillaba „Do", ma hora nel finire la sudetta parola „Dominus" se pronuntia „minus" con due note sole, et cosi s'intende et si sente tutta la parola come s'ella si leggesse.

Dipoi si son levati li Barbarismi delle lunghe et delle Brevi, che erano quasi in ogni luogo in detto canto, cosa che sonava molto male, oltra che si sà, che pronuntiando una parola breve, che sarebbe à pronuntiarsi lunga, et cosi anche per il contrario, si confonde il senso; et questo ancora s'è levato in tutto et per tutto.

Dipoi s' è levato in detto canto un errore di grandissima consideratione, et che quasi è il principale, il quale nasceva per causa scrittori ignoranti, che l'hanno corrotto nel copiarlo, et è che in alcune note si può dir „fa" et „mi", et erano poste in modo tale, che si poteva dire l'uno et l'altro; dove nel cantare alcuni havevano in quel luogo l'oppinione del „fa" et l'altri del „mi", et incontrandosi insieme, come spessissime volte avveniva, facevanno discordanza grandissima, cosa molto degna di correttione. Il che s'è levato et accommodato in maniera, che non vi può nascere tale inconveniente . . .

Nè per questa riforma si leva l'aria del Canto come sta hoggidì, nè meno si mutano i toni, ma solo si tolgono via li tanti errori, che veramente vi si trovano, con levare alcune note nel principio del Canto in alcune Antifone, Messe et responsorii, che dimostrano un tono per l'altro, et vi si è posta la vera nota di quel tono del quale è composto quel Canto, essendosi ancora emendati altri errori sicom' era necessario. Et tutto questo è stato fatto dal Palestrina, Maestro di Capella di san Pietro, che in questa professione è il prim' homo de nostri tempi.

Corrigenda.

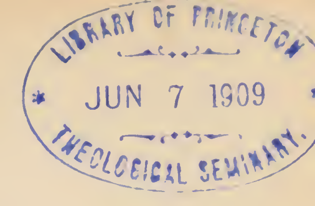
Seite 24 Zeile 24: Valencia anstatt Valentia.
„ 121 „ 24: Clairvaux anstatt Clairveaux.
„ 145 Anm. 1 Zeile 2: che non possa molto migliorarsi da chi
„ 146 Zeile 6: Modi anstatt Moti.
„ 192 „ 14: so auch anstatt sowie.

Zu Seite 81: Zacconis Prattica di musica von 1596 ist die zweite Ausgabe der ebendaselbst erwähnten Auflage von 1592.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Die Nach-Tridentinische Choral-Reform.

Zweiter Band.



Die Nach-Tridentinische

Choral-Reform zu Rom.

Ein Beitrag zur
Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts

von

P. Raphael Molitor,
Benediktiner der Beuroner Kongregation.

Zweiter Band.
Die Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V.



Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.
(Constantin Sander.)
1902.

Vorwort.

Die geschichtliche Darstellung der römischen Choralreform in ihrer zweiten und dritten Periode stützt sich hauptsächlich auf Dokumente des Archivio di Stato zu Florenz und des Königl. Spanischen Staatsarchives zu Simancas. Letztere Aktenstücke erhielt ich durch gütige Vermittlung des Herrn Legationssekretärs Grafen Salis-Soglio, derzeit in London, wofür ich dem an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichsten Dank ausspreche; erstere habe ich im April 1900 an Ort und Stelle kopiert. Das Inhaltsverzeichnis ist die fleissige Arbeit zweier junger Benediktiner von hier.

Beuron, 2. Februar 1902.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis des zweiten Bandes.

Reformpläne unter Sixtus V. und Klemens VIII.

1585—1605.

---

1. Johannes Guidetti.

Seine Choralausgaben: Directorium chori 1582. Passionen 1586. Lamentationen 1586. Karwochenoffizium 1587. Messpräfationen 1588.
Guidettis Verhältnis zur Choraltradition.
Seine Beziehung zum Hofe in Mantua und München.

Aus der Zwischenzeit von der ersten zur zweiten Periode der römischen Choralreform wird uns nur weniges berichtet, das für die Geschichte dieser Reform von Bedeutung ist. Es knüpft sich der Hauptsache nach an den Namen Johannes Guidetti und beschränkt sich im wesentlichen auf Entstehung und Verbreitung seiner Choraleditionen.

Das Leben dieses Mannes verlief einfach. Bologna, die Vaterstadt Gregors XIII., war seine Heimat. Von hier kam er nach Rom und erhielt an St. Peter die Stelle eines Beneficiatus perpetuus. Wie der Titel seines Hauptwerkes verrät, war er zugleich Kaplan Gregors XIII. Das Druckprivileg von 1582 nennt ihn „familiarem et continuum commensalem" des Papstes,[1]) das Titelblatt „Gregorii XIII. Capellanus".

Die Publikationen Guidettis sind keine Gross-Folio, sondern bescheiden sich in Duodez und Quart und mit einem fast ärmlichen typographischen Gewande. Zumal in seinem ersten Werke, im Directorium chori, ist der Satz enge, der Druck un-

---

[1]) Diesen Titel führten die päpstlichen Kapellsänger. Vgl. Dr. Haberl „Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts" in Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 205.

sauber, das Notenbild im ganzen unschön. Etwas vorteilhafter präsentieren sich die späteren Ausgaben dieses Buches und die übrigen Werke seines Verfassers. Doch bleiben auch sie, was das Äussere betrifft, hinter vielen venetianischen, französischen und deutschen Drucken zurück.

Was aber diesen an sich unscheinbaren Choralbüchern Guidettis historischen Wert verleiht, ist mit der Zeit zunächst der Ort ihrer Entstehung. Sind sie doch die ersten Choralbücher, welche in Rom nach dem Tridentinum und den missglückten Reformversuchen Gregors XIII. im Drucke erschienen sind. Dazu kommt ein weiterer Umstand, der sie bemerkenswert macht. Ihr Verfasser unterhielt nicht nur mit Palestrina freundschaftliche Beziehungen, die er für seine Arbeiten nutzbar zu machen wusste, sondern verstand es auch, die Aufmerksamkeit Gregors XIII. und Sixtus V. auf seine Publikationen zu lenken. Darum sind diese Ausgaben vorzüglich geeignet, uns über die Anschauungen aufzuklären, welche man in Rom nach dem unerwartet raschen Ende des ersten Reformversuches über den gregorianischen Choral hegte.

Unter Guidettis Büchern steht zeitlich an erster Stelle das schon genannte Directorium chori. Es erschien 1582.[1]) Zunächst für den Chor der vatikanischen Basilika bestimmt, sollte es nach der Absicht des Herausgebers auch anderen Kollegiat- und Kathedralkirchen dienen. Thatsächlich fand es eine weite Verbreitung. Schon 1589 wurde eine zweite Ausgabe veranstaltet.

Nach Art der venetianischen Cantorinus enthält dieses Buch die gewöhnlichen Formeln für den Gesang der Orationen, Ver-

---

[1]) Directorium chori ad usum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae et aliarum Cathedralium et Collegiatarum Ecclesiarum collectum opera J. Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticanae Basilicae Clerici Beneficiati. Et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII. Capellani. Permissu Superiorum. Romae apud Robertum Granjon Parisiensem. 1582. Das Buch trägt das Wappen Gregors XIII. mit den päpstlichen Schlüsseln. Über Granjon sehe man Faulmann, Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst, Leipzig, Hartleben 1882, S. 294, Dr. Riemann, in der Röderschen Festschrift, S. 25 und 82, Saltini im Giornale storico degli Archivi Toscani 1860, S 267. — Die Typen, mit denen Guidettis Editionen hergestellt wurden, waren später Eigentum der vatikanischen Druckerei, in deren Inventar sie im Werte von 25 Scudi verzeichnet stehen. Documenti relativi alla storia della stamperia orientale No. 54 im Archivio generale di stato zu Florenz.

sikel, Benediktionen u. s. w., unterscheidet sich aber von den Cantorinus-Ausgaben dadurch, dass es ausserdem die Intonationen sämtlicher Antiphonen und Hymnen nach dem Breviere Pius V. bietet.

Guidetti bezeichnet sein Buch als eine Sammlung. „Ich glaubte", so bemerkt er im Vorworte, „ein sehr erwünschtes und nützliches Werk auszuführen, wenn ich alles, was dem Chorpersonale zu singen obliegt, sammelte und in einem Bande der Ordnung des kirchlichen Offiziums gemäss zusammenstellte."[1]) Als blosse Sammlung alter Melodien wurde das Directorium dem Papste unterbreitet und als solche erhielt das Buch von ihm die erforderliche Druckerlaubnis.[2])

Nach seinen eigenen Worten hatte Guidetti bei Ausarbeitung des Directoriums die handschriftlichen Chorbücher der vatikanischen Basilika benutzt, daneben aber auch neuere Ausgaben herbeigezogen. Palestrina übernahm die Prüfung des Manuskriptes. Er fand das Werk „vorzüglich". Solches Lob galt dem Verfasser mehr als Übereinstimmung seines Buches mit den alten Codices. Er gesteht dies selbst, wenn er sagt: „Obschon ich beim Untersetzen, Verbinden, Trennen, Hinzufügen und Kürzen der Noten mich der alten Bücher unserer vatikanischen Basilika und neuerer Antiphonarien bediente, wollte ich doch weder auf jene noch auf mein eigenes Urteil mich verlassen. Ich übergab daher das Werk einem Manne zur Korrektur, der unstreitig als Fürst der Tonkunst gelten darf, nämlich dem Gio. da Palestrina, unserem Kapellmeister. Er hat in angeborener Liebenswürdigkeit die Revision des Buches vorgenommen und mich durch sein Urteil zu der Ansicht gebracht, dass ich das Directorium nicht allein für vorzüglich, sondern in seiner Art geradezu für unübertrefflich halte."

Beachtenswert sind die Aufschlüsse, welche der Herausgeber über seine Vorarbeiten zu diesem Directorium giebt. Er

---

[1]) rem me, et Clero nostro Vaticano, et omnibus Cathedralibus et Collegiatis Ecclesiis admodum gratam et utilem facturum existimavi, si omnia huius generis ... hinc inde collecta, in unum opus redigerem etc.

[2]) Cum ... tu labore, ingenio et industria tuis quoddam opus ... ex diversis in unum recollegeris secundum usum et stilum Nostrae Basilicae ... Atque ad publicam et communem omnium utilitatem et commoditatem dictum opus imprimi facere ... cupias etc. Von reformatorischen Tendenzen liest man kein Wort.

befasste sich vorzüglich mit der „Verteilung der Noten". Denn er hielt dafür, es gebe nach dieser Hinsicht in den alten Büchern gar manches „zu trennen und anderes wiederum zu verbinden". Sodann seien die herkömmlichen Melodien bald zu lang, bald zu kurz geraten. Sein Studium zielte also auf Trennung und Verbindung der Noten wie auf Kürzung und Erweiterung der Melodien. Welche Normen dabei zu Grunde gelegt wurden, erfahren wir aus seiner Erklärung leider nicht.

1586 liess Guidetti die Passionsgesänge[1]) folgen. Sie waren „nach dem Gebrauche der päpstlichen Kapelle und des Chores von St. Peter" bearbeitet. In demselben Jahre schrieb er die Lamentationen gleichfalls choraliter und widmete sie Sixtus V. 1587 erschien der „Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae"; er schloss sich wie die Passionen und das Directorium dem Ritus von St. Peter und jenem der päpstlichen Kapelle an. Der Verfasser nennt sein Werk „parvi ingenii", hofft jedoch, Sixtus V. werde die Widmung gnädig annehmen. Als letzte Publikation brachte der fleissige Benefiziat 1588 seine Messpräfationen an die Öffentlichkeit.

Die erwähnten Choralbücher erhielten ausnahmslos das päpstliche Druckprivileg in gewöhnlicher Form, alle entbehren jedoch des offiziellen Charakters, und für keines aus ihnen ist ein päpstlicher Auftrag zur Herausgabe nachweisbar. Dürfen wir Baini glauben, dann hat Gregor XIII. die ihm zugedachte Widmung des Directorium zurückgewiesen.[2])

In seiner Stellung zur Choraltradition scheint Guidetti nicht ganz konsequent geblieben zu sein. Die Vorrede zu seinem Directorium spendet noch den alten Melodien einiges Lob.[3])

---

[1]) Titel und Daten dieser Bücher sehe man in Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901. Bd. IV. S. 416f.

[2]) Memorie, Bd. II, S. 100.

[3]) Quis non receptis et usitatis ab Ecclesia modulis, inflexionibus, terminationibus utatur? Die konservative Richtung des Buches besingt ein unbekannter Poet. Junge Kleriker hätten, so meint derselbe, beim Eintritt in den Chordienst grosse Schwierigkeiten im Erlernen „der vielen von den Vätern überlieferten Melodien" (Canenda multa more mandantur patrum), da dieselben nirgendwo zusammengestellt seien u. s. w. Bibl. Vaticana, Reg. lat. 2076, S. 514. In einem weiteren Gedichte heisst es hierüber:

Dennoch findet der Herausgeber an ihnen zu „bessern“, und thatsächlich steht er nicht auf rein traditionellem Boden. In auffälliger Weise wagt er den Versuch, dem Worte, oder eigentlich nur der Betonung und zeitlichen Dauer der einzelnen Silben mehr als bisher geschah, Einfluss auf die Melodie zu geben. Die Notation erhält infolge davon im Directorium eine fremdartige Umbildung und dies selbst in einfach syllabischen Gesängen.

Von Emendationen redet Guidetti in seinem Offizium für die Karwoche: es soll eine Sammlung und Verbesserung der gebräuchlichen Melodien, ein Cantus collectus et emendatus sein. Und in der Vorrede dazu gedenkt er seiner Lamentationen, die er selbst nach „Stil und Gebrauch“ jener Zeit „wiederhergestellt“ habe.[1]) Noch mehr weisen die 1588 gedruckten Messpräfationen auf eine „Reformbedürftigkeit“ früherer Choralbücher hin.[2]) „Zahlreiche Fehler in der Notation“ haben Guidetti, wie er selbst behauptet, zu dieser Ausgabe veranlasst. Da war vorab „eine ungeschickte Verteilung der Noten, so dass der unterlegte Text nur mit Mühe gesungen werden konnte, selbst wenn der Sänger mit der lateinischen Sprache vertraut und sonst im Singen gewandt war. Zudem waren die Noten ungenau auf Linien und Zwischenräume verteilt.“ Die Melodie wurde darum oft schwer erkennbar, und die Bücher führten selbst tüchtige Leute in die Irre.

Idem liber ad lectorem.

Ipse chori veras leges modulosque docebo
Antiqui ritu quo cecinere Patres
Prisca damus, ne spernere tamen, quae prisca fuere
Dissita, iuncta simul facimus esse nova.

Sonach bestand die „Erneuerung“ der Melodien einfach in deren Sammlung.

[1]) Ad musicam rationem usumque nostrorum temporum restitueram. Die vatikan. Bibl. besitzt noch das handschriftliche Widmungsexemplar an Sixtus V. (Vatican. cod. 5466). Darin die kurze Vorrede: Cantum Ecclesiasticum Lamentationum Hieremiae Prophetae, quo ut in Palatino sacello canerentur proxima praeterita Hebdomada Sancta placuit Sanctitati Vestrae, diligenter descripsi, pluribus additis notis ad maius pietatis atque decoris studium, quae in antiquis Musicorum exemplaribus desiderabantur.

[2]) „Praefationes, quas ad certam rationem redegi instar nostrorum temporum ritus, nunc primum in lucem edo, ob multos errores, qui passim in notis harum Praefationum occurrunt earumque malam dispositionem, ex quo fit, ut verba, quae illis subiiciuntur, difficile sit ita proferre, ut etiam cuique homini latinae linguae et musicae artis perito multum negotii facessat in his decantandis; praeterea maximus in eis error insitus est, nam notae quae in lineis debent insistere, in spatiis sunt, quaeve in spatiis in lineis.“

Aber obschon Guidetti in späteren Editionen mehr als im Directorium von Reformen und Korrekturen spricht, steht er in denselben der Tradition näher als in diesem seinem Erstlingswerke, das nur eine Sammlung sein wollte. Vielleicht dürfen wir in diesem etwas auffallenden Umstande eine Nachwirkung jener Vorgänge erkennen, welche unter Gregor XIII. die „Inopportunität“ solcher Reformen dargethan hatten.[1])

Unter dem 15. Januar 1583 übersandte Guidetti ein Exemplar seines Directorium an Herzog Wilhelm von Mantua. „Der Eifer des Fürsten um Erhöhung der Majestät und Zier der St. Barbara-Hofkirche“ ermutigte ihn dazu. Das Buch sollte „den Ritus und Stil des Chordienstes“ von St. Peter enthalten.[2]) Über reformatorische Tendenzen findet sich in dem Begleitschreiben kein Wort. „Römisch“ stand eben damals, wie es scheint, höher im Kurse als „reformiert“.

Im Juni 1587 kam Guidetti in Beziehung zum Hofe von München. Herzog Wilhelm V. hatte schon einmal unter Gregor XIII. römische Priester erbeten, die einige liturgische Reformen in München bewerkstelligen sollten. Damals hatte Karl Borromäus seine Bitte unterstützt. Die Sache zerschlug sich aber, weil die beiden Italiener, welche sich anfangs zur Übernahme dieser Mission bereit erklärt hatten, sich weigerten, in die nordische Residenz zu ziehen.[3]) Später gewann der Herzog für seine Pläne den Germaniker Dr. Tummler, durch den er zunächst Chorbücher von St. Apollinare[4]) erhielt. Diese Bücher entsprachen jedoch den Wünschen des Regenten nur unvollkommen. Denn 1587 verlangte der Herzog neuerdings ein Graduale und Antiphonar aus Rom. Ein gewisser Mathäus Altomare wurde mit dem Ankaufe betraut. Er wandte sich an Guidetti und liess sich von ihm bestimmen, vom Ankaufe der Bücher vorerst abzusehen. „Denn, so berichtet Guidetti selbst an den Herzog, Bücher dieser Art enthalten besonders

[1]) Siehe oben Bd. I, S. 258.

[2]) Bertolotti: Musica alla corte dei Gonzaga in Mantova, S. 63.

[3]) Borromäus beklagte sich über diese Weigerung bei Philipp Neri, da er die Priester irrtümlicherweise für Oratorianer hielt. Vgl. Sala, Vita di San Carlo Borromeo, Milano 1858, S. 131, No. 193. Die Antwort Neris v. 15. Juli 1581 in Capecelatro, La vita di San Filippo Neri, Milano 1884. Bd. I, S. 508 f.

[4]) An dieser Kirche besorgten die Germaniker ehedem den Gottesdienst.

infolge der Nachlässigkeit der Buchhändler zahlreiche Fehler. Überdies hoffe er (Guidetti), dass diese Bücher in kurzem neu erscheinen würden, und sollten sie dann unverzüglich dem Herzoge übermittelt werden." Zum Schlusse des Schreibens empfahl sich Guidetti für ähnliche Aufträge. „So oft aber Ew. Hoheit derartige Bücher zu erhalten wünschen, möge mir dies immer mitgeteilt werden. Ich werde dann dafür sorgen, dass Sie dieselben in bestmöglichster Fassung erhalten." [1]) Inzwischen liess Guidetti durch Altomare zwei Exemplare seiner Passionsgesänge überreichen und stellte eine genaue Aufzeichnung der Ceremonien nach dem Gebrauche von St. Peter in sichere Aussicht.

Wenn Guidetti 1587 glaubte, es würden in Rom bald ein Graduale und Antiphonar erscheinen, dachte er dabei wahrscheinlich an den Druck jenes Buches, das Palestrina noch immer bei sich verwahrt hielt. Eine Bestätigung erfährt diese Annahme durch die Aussage des Iginio, wonach derselbe sieben oder acht Jahre vor dem Tode seines Vaters, also um 1586—87, das „Manuskript des reformierten Graduale" gesehen hat.[2]) Vielleicht war Palestrina damals mit demselben beschäftigt, vielleicht weckte gerade der Wunsch des fremden Fürsten nach römischen Choralbüchern in dem Meister Erinnerungen an frühere Pläne und Hoffnungen. Aus dem Munde eines Zeugen in dem späteren Prozesse hören wir, dass ein Frate di San Marcello einen Bruchteil von Palestrinas Manuskript benutzte, als er für den Herzog von Bayern schrieb.[3])

---

[1]) Anhang No. 1. Die Briefschaften des Herzogs in den Münchener Archiven enthalten, wie mir von da in liebenswürdigster Weise mitgeteilt wurde, keine weiteren auf Guidetti oder Altomare bezüglichen Nachrichten.

[2]) ho visto detti libri di canto fermo corretti da mio padre prima che detto mio padre morisse sette ò otto anni prima che lui morisse. Vielleicht sollte damit gesagt sein, Iginio habe seinen Vater um diese Zeit mit dem Manuskripte beschäftigt gesehen. (?)

[3]) Der Zeuge Fulgentius Valesius am 12. Juli 1596. Jo ho inteso dire, ma non so da chi precisamente, che parte delle dette copie delle Messe il Palestrina ne haveva servito ad un frate di san Marcello, che non gli so nome (vielleicht Luccatello. Bd. I, S. 239) il quale gli scrisse alcuni libri fatti al signor Duca di Baviera. Nachforschungen in München nach römischen Choralhandschriften aus dieser Zeit haben bis jetzt zu keinem Resultate geführt.

2. Eine Erfindung.

Sixtus V. Die Kongregation der hl. Riten.

Parasolis Druckproben mit grossen Choralnoten. Schwierigkeiten und erster Erfolg.

Päpstliches Druckprivileg vom 16. September 1593.

Unterhandlungen mit Giovanni Pierluigi da Palestrina. Pierluigi vor der Ritenkongregation.

Bittschriften der beiden Erfinder an den Papst. Ihre Bemühungen bei der Ritenkongregation und bei Kardinal Borromeo.

Verhandlungen mit Palestrinas Sohn Iginio. Kaufvertrag vom 14. März 1594. Neue Schritte bei der Ritenkongregation. Dekret vom 31. März 1594. Kardinal del Monte beruft eine offizielle Prüfungskommission.

Umtriebe Iginios. Zweiter Kaufvertrag vom 18. November 1594.

Als Gregor XIII. 1585 starb, war der Plan einer Reform des Chorals in Rom offiziell aufgegeben. Annibale Zoilo hatte die ewige Stadt verlassen. Pierluigi da Palestrina schrieb seine polyphonen Messen, seine Motetten und Madrigale. Ungestört, aber immer rastlos an der Arbeit, schuf er im Frieden eines sorgenfreien Privatlebens jene Meisterwerke, die seinen Namen mit unauslöschlichen Zeichen in die Annalen der kirchlichen Tonkunst eintragen sollten. Sixtus V., der neue Papst, brachte „drei vornehme Leidenschaften“ mit auf den Thron. „Er liebte Bücher, Künste und Bauten.“ [1]) Durch Motu proprio vom 1. September 1586 umschrieb er die Jurisdiktionssphäre des Kardinalprotektors seiner Kapelle und setzte die Zahl der Sänger von 24 auf 21 herab.[2]) Palestrina widmete ihm das erste Buch der Lamentationen (Ges. Ausgabe Bd. XXV) und die Sammlung vierstimmiger Hymnen (Ges. Ausgabe Bd. VIII), Guidetti sein Officium hebdomadae maioris. Aber die Dedikationsschriften wissen nichts von einer besonderen Vorliebe, welche Sixtus V. etwa für Musik an den Tag gelegt hätte.

---

[1]) Hübner, Sixtus V, Leipzig, Weigel 1871. Bd. I, S. 198.

[2]) „In suprema“. Magnum Bullarium Romanum, Luxemburgi 1727. tom. 2 S. 585f. Den Sängern blieb der Titel „Romani Pontificis veri et indubitati Familiares, continui commensales“. Über die Einkünfte und Privilegien der Kapelle vgl. § 3—9. Kardinalprotektor wurde damals Decius Azzolini tit. S. Matthaei in Merula presb. card.

Guidetti ergeht sich in Lobsprüchen über den neu errichteten Obelisken, und Pierluigi klagt über seine schlechte finanzielle Lage. Die reorganisatorischen Pläne des Papstes wiesen auf andere als musikalische Reformen hin, und den selbständigen Mann konnten Künstler für ein Programm, dessen Ausführung nicht evident durch die Bedürfnisse der Zeit gefordert war, nicht erwärmen.

Eine That von weittragenden Folgen war die Einsetzung der Kongregation der heiligen Riten.[1]) Ihre Aufgabe sollte nach dem Willen des Papstes vor allem sein: „Erhaltung der alten Riten, Wiedereinführung und Reform etwaiger ausser Acht gelassener oder der ursprünglichen Reinheit entkleideter Ceremonien, sodann Revision des Pontificale, Rituale und Caeremoniale.“ [2]) Die konservative Richtung, welche die Bulle einhält, ist für uns ebenso bemerkenswert wie der Umstand, dass unter den Büchern, deren Herausgabe mit ihr neuerdings angeregt wurde, sowohl Graduale wie Antiphonar fehlen.

Der Vatikan erhielt unter Sixtus V. eine Druckerei. Aus derselben ging 1591 ein Psalterium iuxta Reformationem Breviarii Romani ex decreto sacri Concilii Tridentini hervor.[3]) Obgleich der Papst hohe Geldsummen zu Gunsten dieser Offizin verwendete, blieb sie doch weit hinter den Leistungen der Stamperia orientale des Kardinals dei Medici zurück.

Im Auftrage des Papstes richtete der Präfekt der Ritenkongregation, damals Kardinal Gesualdo, 1588 an die Nuntien ein Rundschreiben mit dem Gesuche um Vorschläge zu einer wiederholten Revision von Brevier und Missale. Gesualdo präsidierte auch der hierzu ernannten Kommission. Gregor XIV. liess die begonnenen Arbeiten fortsetzen, doch gelangten sie erst unter Klemens VIII. zu einem Resultate. Unter dem Ponti-

---

[1]) Es geschah dies durch die Bulle „Immensa aeterni Dei“ 1587. Die Ritenkongregation (S. C. R.) wird unter 15 Kongregationen an fünfter Stelle genannt.

[2]) Bulle „Immensa“. § 1. Quinque itidem Cardinales delegimus, quibus haec praecipue cura incumbere debeat, ut veteres ritus sacri ubivis locorum . . . diligenter observentur, caeremoniae si exoleverint, restituantur, si depravatae fuerint, reformentur, libros de sacris ritibus et caeremoniis, imprimis Pontificale, Rituale et Caeremoniale prout opus fuerit reforment et emendent.

[3]) Vgl. oben Bd. I, S. 288.

ficate dieses letztgenannten Papstes tauchte auch der Gedanke an eine Choralreform wieder auf. Doch ist es bezeichnend, dass der erste Anstoss auch diesmal wie unter Gregor XIII. nicht von oben kam, sondern in der Stamperia orientale gegeben wurde.

Leonardo Parasoli, ein Arbeiter dieser Offizin, hatte kurz nach dem Regierungsantritte Klemens VIII. ein typographisches Verfahren „erfunden", welches den Druck von Choralbüchern in grösstem Formate mit „grossen Noten und Buchstaben" gestattete. Allerdings hatte Liechtenstein und lange vor ihm Junta auch in Italien Choralbücher in Grossfolio gedruckt. Jedoch reichten diese Ausgaben nicht an die Grösse der seit dem 15. Jahrhundert in Italien sehr beliebten Handschriften heran. Letztere wiesen freilich ein für unsere Begriffe ungewöhnliches Format auf, da in der Regel ein einziges Exemplar dem Gesamtchor der Sänger dienen mufste, und demgemäfs Notation und Schrift in starken, weithin sichtbaren Zügen ausgeführt wurden. Diese plumpen Figuren suchte also Parasoli mit Typen nachzubilden. Er wurde dabei von einem Cisterziensermönche des Klosters Santa Croce in Gerusalemme, Don Fulgentius Valesius,[1]) unterstützt. Ob diesem oder Parasoli das Hauptverdienst der Erfindung zugesprochen werden muss, bleibt dahingestellt. Die gemeinsamen Versuche scheiterten anfangs vollständig, weil das Gewicht der Typen die Handhabung der Presse fast unmöglich machte.[2]) Dazu kam noch weit Schlimmeres: Der Rahmen wurde zu gross und konnte die Typen nicht fest genug umspannen, so dass diese häufig auseinander fielen. Überdies verursachte die Herstellung der Matrizen bedeutende Schwierigkeiten, denn sie zersprangen allzu leicht, gleichviel ob die Patrize mit Hammerschlägen oder durch Pressen eingetrieben wurde. Weder Kupfer noch anderes Metall vermochte den Druck auszuhalten.[3]) Parasoli entschloss

---

[1]) Der Name wird in den Dokumenten bald Valesius bald Vallesius, im päpstlichen Druckprivileg vom 31. Mai 1608 Valesius geschrieben. Valesius stammte aus Parma. Um 1600 verliess er Rom und führte in der Fremde ein abenteuerliches Leben. Wie Raimondi berichtet, wurde er in Soldatenkleidung auf dem Wege nach Genf letztmals gesehen.

[2]) Das Gewicht erreichte 200 Pfund und darüber. Obige Angaben sind wie im folgenden einem Berichte Raimondis entnommen.

[3]) Die Notentypen, welche Parasoli im Pontificale 1595 benützte, reichen lange nicht an die Grösse der in Chorbüchern des 14. und 15. Jahrhunderts

sich deshalb zu einem anderen Verfahren: er schnitt die Typen in Buchs. Das verteuerte zwar seine Experimente und brauchte viel Zeit, doch blieb es vorerst das einzige Auskunftsmittel. Buchstaben und Noten wurden auf diese Weise in dreierlei Grösse hergestellt. Die Kosten mehrten sich noch durch Auslagen für die Miniaturen, welche die neuen Bücher zieren sollten. Inzwischen hatte der strebsame Gehilfe seinen Meister und Brotherrn Giovanni Battista Raimondi für das Unternehmen gewonnen.

Der Erfolg lohnte indes all die aufgebotene Mühe nur in geringem Masse. Allerdings war das Gewicht der Formen um ein Beträchtliches vermindert, so zwar, dass nun eine Person zur Bedienung der Presse genügte. Allein es bewiesen schon die ersten Probedrucke, dass „Holz eben zuletzt doch nur Holz", d. h. schwaches und gebrechliches Zeug ist. Die verschiedenen Abzüge entbehrten einmal der Gleichmässigkeit. Dann störten wieder Holzadern und Fasern, oder die Typen wurden häufig schadhaft und mussten um teures Geld durch neue ersetzt werden. Im Grunde war Parasoli mit dieser Erfindung, wenn von einer solchen hier überhaupt die Rede sein kann, kaum einen Schritt seinem Ziele näher gekommen.

Dennoch erbat er sich mit Don Fulgentius Valesius ein päpstliches Patent auf das neue Verfahren. Es wurde den beiden unter dem 16. September 1593 zu teil. Wie das Privileg ausführt, bestanden die Vorzüge der „bisher unbekannten" Erfindung darin, dass mit Hilfe derselben nunmehr Choralbücher „mit grossen Noten und grossen Buchstaben" zu Nutzen und Frommen „der Metropolitan-Kathedral-Kollegiat-Regular- und Klosterkirchen" gedruckt werden konnten. Den Erfindern wurde das ausschliessliche Nutzrecht dieses Verfahrens auf 15 Jahre zugesichert. Ihr Vorrecht sollte nicht geschmälert werden, „falls der Papst früher oder später eine Reform des Chorals vornehmen wollte."[1])

---

gebräuchlichen heran. Der Umfang einer Brevis ist bei Parasoli etwas über 4 mm im Quadrat, bei Liechtenstein (Antiphonale 1585) nicht ganz 4 mm im Quadrat. Die oben geschilderten Versuche bezweckten wohl die Herstellung von Typen von der Grösse, wie sie wenigstens in der Medicäa von 1614 angewendet sind und die bei Figuren aus 2, 3 oder 4 Noten eine Fläche von 2 bis 3,5 cm Breite und 1,7 bis 2,6 cm Höhe füllen.

[1]) Vgl. Anhang No. 2.

Nach dem Breve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577 ist dieses Patent der erste päpstliche Erlass, worin der Gedanke an die Möglichkeit einer Choralreform wiederkehrt, ein erstes Wort nach 15 Jahren des Schweigens. Doch spricht Klemens VIII. weder von der Notwendigkeit einer solchen Reform noch von Wünschen, die er oder andere ihretwegen hegten. Es handelte sich einfach um die Sicherstellung privater Interessen, und somit war es hier am Platze, schon die blosse Möglichkeit einer Reform in Betracht zu ziehen. Wir werden übrigens kaum fehl gehen, wenn wir glauben, der Papst habe durch Aufnahme dieser Klausel nur einem ausgesprochenen Wunsche der Bittsteller entsprochen.

Für die beiden Erfinder galt es nun, ihr Patent möglichst auszunützen. Da hörte Fulgentius durch Dragoni [1]) von einem Graduale, das Palestrina im Auftrage Gregors XIII. reformiert habe und noch im Manuskript bei sich bewahre. Sogleich setzte er sich mit dem Meister in Verbindung und erbat näheren Aufschluss über den Stand der Reformarbeiten. Palestrina konnte, was Fulgentius über den päpstlichen Auftrag gehört hatte, nur bestätigen und versicherte, „es sei in der Angelegenheit seinerzeit auch ein päpstliches Breve ausgestellt worden," demzufolge er „mit der Korrektur der sonntäglichen Messen begonnen habe und damit glücklich zu Ende gekommen sei. Die Messen für die Heiligenfeste aber habe nicht er, sondern Annibale Zoilo korrigiert, und sie seien auch bei diesem verblieben." [2]) Doch meinte Palestrina, er könnte das Sanctuarium wohl selbst bearbeiten, nur möge sich Fulgentius drei oder vier Monate gedulden. Bis dahin hoffte er, die Korrektur des Sanctuarium zu bewältigen.[3])

---

[1]) Fulgentius erzählt den Hergang im Verhör vom 12. Juli 1596 nach Ablegung eines Eidschwures. Giovanni Andrea Dragoni, geboren um 1540 zu Rom, war Schüler Palestrinas, bedeutender Komponist, starb als Kapellmeister der Laternbasilika gegen 1598. Er wird uns im Verlaufe der Geschichte noch mehrmals begegnen.

[2]) Nach Aussage des Fulgentius: Il quale Messer Giovanni (Palestrina) mi rispose havere detto ordine (di Gregorio XIII.) et sopra di ciò essere stato fatto do. Breve, et me disse, che haveva dato principio di corregere le Messe Domenicali, et finite, ma che la messe de Santi l'haveva corretto Annibale Zoilo, et che stavano in manu sua.

[3]) Der Zeuge Fulgentius: Messer Giovanni me disse mentre ritornava dalla Congregatione di sacri Riti, che si bene detti canti fermi overo Messe

An diese erste Anfrage knüpften sich ernste Unterhandlungen. Man kam überein, Palestrina solle die Lücken in seinem Manuskripte ergänzen. Ihrerseits versprachen Fulgentius und Parasoli für Graduale und Antiphonar 1000 Scudi Honorar.[1])

Infolge dieser Abmachung begab sich Palestrina mit seinem Manuskripte zu Kardinal Gesualdo und erbot sich vor den versammelten Mitgliedern der Ritenkongregation, seine Arbeit prüfen zu lassen. Die anwesenden Kardinäle Paleotto und Alexandro de Medici antworteten in schmeichelhafter Weise. „Die Werke des Maestro bedürften nach ihrer Meinung keiner Korrektur, es wäre ja auch niemand hierzu im stande." [2])

Diese Vorstellung bei der Kongregation wurde in der nächsten Zeit wiederholt [3]) und lenkte so das Interesse der Behörde auf eine Choralreform, von welcher das Patent Klemens VIII. nur erst in sehr allgemeinen Ausdrücken gesprochen. Ob dabei die Rede auch auf „den erfolglosen" Versuch Gregors XIII. kam, und ob die Gründe erwogen wurden, welche damals den un-

---

de Santi erano restati in mano del Zoilo et che per esser morto facilmente sarrebbono stati dispersi, non dimeno che d°. canto fermo di d°. Zoilo li haveria fatti in tre ò quattro mesi, et dopo questo morse de li à quindici giorni in circa.

[1]) Nach einer Aufzeichnung Raimondis (Entwurf zu einer Eingabe an den Papst): Intando D. Fulgentio et Leonardo P. trattavano il d°. Gio. da P. di comprare il suo canto fermo riformato et convengono, che il d°. Gio li dava per all' hora le dette messe Domenicale che eran già riformate, et prometteva in brevissimo tempo riformare tutto il resto di detti libri di canto fermo per prezzo di milli scudi. More . . fra pochi giorni. — Sonach scheint es, dass die Buchdrucker Palestrina sehr drängten und ohne weiteres sein Dominicale zu drucken wünschten. Die Übereinkunft mit Palestrina erwähnt auch das Protokoll des Informationsprozesses vor Ulisses Muscatus. Doch wurde, wie es scheint, ein förmlicher Kaufvertrag noch nicht abgeschlossen. Denn die Verhandlungen mit dem Sohne Palestrinas bezweckten den Erwerb der fraglichen Bücher. So sagt Raimondi in einer Bittschrift: cum idem Leonardus ac fr. Fulgentius conarentur libros praedictos ad eorum manus perveniri etc. Man vergleiche hierzu Anhang No. 10.

[2]) Aussage des Iginio im Verhör vom 2. März 1597, der dies aus Palestrinas eigenem Munde hörte. Wie Iginio bemerkt, wurden diese Besuche bei der Kongregation durch das Drängen der kauflustigen „Erfinder" veranlasst. Wahrscheinlich begleiteten die beiden den Meister wenigstens das ein oder andere Mal. Vgl. die Aussage des Fulgentius S. 12, Anmerkung 3.

[3]) Anhang No. 13.

erwartet raschen Ausgang des Unternehmens herbeigeführt hatten, wissen wir nicht.

Mit diesen Verhandlungen waren mehrere Wochen vergangen. Die Erfinder drängten zum Abschlusse. Mitte Januar 1594 oder schon vorher erbaten sie in einer eigenen Bittschrift vom Papste Gewissheit über dessen Absicht in Sachen der Choralreform. Sie wollten mit dem Drucke beginnen; welcher Art die Melodien wären, die sie herausgeben sollten, kümmere sie nicht. Nur dürfe nachträglich keine offizielle Ausgabe ihre Rechnung stören, wofür ihnen der Papst mit einer Zusage bürgen müsse. Seine Heiligkeit solle also befehlen, dass „sie die üblichen Choralbücher reproduzieren dürften, so wie sie eben damals waren, mit all jenen Fehlern," deren sie bekanntermassen voll seien. Mit Rücksicht auf die grossen pekuniären Auslagen solle dann jede Choralreform auf die Zeit der nächsten fünfzehn Jahre, d. h. also bis zum Ablaufe ihres Patentes suspendiert bleiben. Andernfalls solle der Papst den Druck der von Palestrina und seinem Mitarbeiter bereits reformierten Melodien gestatten, da dieselben vollendet vorlägen, und durch Veröffentlichung reformierter Melodien überdies ein Wunsch des Trienter Konzils und Gregors XIII. in Erfüllung ginge.[1]) In diesem Falle könnten die Unternehmer „jede noch so grosse Summe mit Freuden und ohne Risiko daranwagen." Sie seien ja gewiss, dass ihre Bücher unter dieser Voraussetzung „von keinem späteren Papste mehr auf die Seite geschoben oder gar ver-

[1]) Wie wenig diese Bemerkung der beiden „Erfinder" den Thatsachen entspricht, ergiebt sich aus Bd. I, S. 20 f. und 36. Wenn die beiden in ihrer ersten Eingabe bemerken, es möge dem Papste gefallen „di proseguir quello che santamente haveva cominciato Gregorio XIII. et far che conforme agli ordini del sacro Concilio in tutte le Chiese della Christianità (!) si lodi Dio, et si canti correttamente et uniformamente, lo potra ora far senza alcuno incommodo", so war diese letzte Versicherung ebenso unrichtig wie die Berufung auf das allgemeine Konzil unstatthaft. Denn später behauptet Raimondi, dass die Erfindung der beiden ganz unbrauchbar gewesen. Über die Absichten Gregors XIII. Bd. I, S. 36—64 und 274 ff. Diese erste Eingabe Parasolis wurde schon Bd. I, S. 253 erwähnt. Sie hatte wenig Erfolg. Den Inhalt der zweiten erfahren wir aus dem Schreiben der Erfinder an Kardinal Federigo Borromeo. Anhang No. 3. Oben wurde der Inhalt beider Bittschriften zusammen wiedergegeben. Möglicherweise geschah diese zweite Petition erst nach dem Tode Palestrinas.

boten würden. Im Gegenteile, dann würden alle Kirchen zur Annahme dieser Bücher bereit sein, wenn nur einmal vom Papste diesbezüglich Befehl ergangen.“ [1])

Klemens VIII. entschied sich für eine Reform des Chorals. Doch machte er dieselbe von dem Gutachten seiner Ritenkongregation abhängig, und an diese wurden darum die Bittsteller mit ihrer Angelegenheit verwiesen.[2])

Die Kongregation war durch Palestrina schon vorbereitet. Bereitwillig stellte sie, um die beiden Erfinder vorläufig zu befriedigen, unter dem 21. Januar 1594 ein Attest aus, worin das neue Druckverfahren mit einigen Worten belobt wurde. Über die Erteilung der gewünschten Druckerlaubnis sollte die Prüfung des Manuskriptes entscheiden.[3]) Wie es scheint, wusste die Kongregation nichts von einer allgemeinen Reformbedürftigkeit der damals gebräuchlichen Choralbücher, wenigstens verwahrte sie sich am Schlusse des genannten Attestes gegen jede Einschränkung der Freiheiten, deren sich die Kirchen in Sachen des Chorals bisher erfreut hatten.

Mit einem solchen Entschlusse war aber den Wünschen der beiden Erfinder schlecht gedient. Durften die Kirchen ungestört bei ihren alten Büchern verbleiben, wer sollte dann Interesse für die neuen Drucke „mit grossen Noten und grossen Buchstaben“ gewinnen und sein gutes Geld für reformierte Melodien darangeben? Die Kongregation musste also ihre Autorität in den Dienst der beiden Unternehmer stellen. Um sie dahin zu bringen, versuchten die Bittsteller erst bei Kardinal Federigo Borromeo, dem Neffen des grossen Karl Borromäus, sich Gehör zu verschaffen und durch seinen Einfluss auf die Kongregation selbst zu wirken. Wie sie meinten, müssten wenigstens die früher g e d r u c k t e n Choralbücher o f f i z i e l l abgeschafft werden. Denn wenngleich die alten geschriebenen Chorbücher, weil noch in gutem Zustande, auch fernerhin zu gebrauchen seien, könne dies nie und nimmer von den gedruckten Exemplaren gelten, die „infolge der Unwissenheit und Nachlässigkeit der Typographen voll seien von Fehlern jeder

---

[1]) Anhang No. 3.

[2]) l. c.

[3]) Anhang No. 3 und 4a. Der Attest datiert vom 21. Januar 1594 und findet sich in 7 Exemplaren unter den Papieren der medicäischen Druckerei.

Art und von den mit der Feder geschriebenen sehr abwichen." Die Manuskripte standen also noch zu sehr in Ehren, als dass ihre Entfernung damals schon erreichbar gewesen. Anders verhielt es sich mit den Drucken. Sie waren nicht so allgemein und nicht so lange im Gebrauche, zum Teil auch nicht von so guter Ausstattung. Sie entbehrten „der grossen Noten und Buchstaben" und „wichen sehr von den älteren Handschriften ab." Man traut kaum seinen Augen, wenn man diese Kritik liest. Aber gerade dieser letzte Vorwurf ist hoch bedeutsam, mag er thatsächlich begründet sein oder nicht. Wir sehen daraus, womit man in Rom an massgebender Stelle Eindruck zu machen hoffte. Dass sie von den traditionellen Büchern abgewichen, das sollte das Todesurteil über die jüngsten Choraldrucke begründen. Dieses wünschten die beiden Bittsteller „in Italien nach zwei, im Ausland nach drei Jahren" vollstreckt zu sehen.[1]) Ob der einfache Arbeiter der Stamperia orientale sich auch nur im entferntesten einen Begriff von der Tragweite seines Vorschlages machen konnte? Was wusste er von den Dingen ausserhalb Roms? von venetianischen, französischen, deutschen Editionen? wie konnte er sich unterstehen, bei seinem beschränkten Gesichtskreis, der über die enge Setzerstube kaum hinausging, einen solchen Vorschlag an einen Kardinal zu richten, der ihn bei der offiziellen Behörde vertreten sollte? So sehr also vertrauten Parasoli und Valesius auf die „inneren" Vorzüge ihrer „Grosse-Buchstaben- und Grosse-Noten-Ausgabe" und so sehr glaubten sie beide „an ein grosses Verlangen sämtlicher Kirchen nach Reformausgaben", dass sie dem Kardinal offen bekannten, ohne Förderung von oben in dem angedeuteten Sinne bliebe ihnen „keine Aussicht auf Verkauf ihrer Bücher", und ohne offiziellen Vorschub seien nicht nur die hohen Druckkosten, sondern auch die vielen Auslagen für all die angestellten Experimente verloren.

Um die Kirche Gottes vor einem solchen „Unglücke" zu bewahren, musste agitiert werden. Dies geschah denn auch mit gutem Erfolg. Die weitere Geschichte des Attestes vom 21. Januar beweist dies zur Genüge. Der ursprüngliche Wortlaut wurde erweitert. Man war inzwischen zu der Erkenntnis

---

[1]) Anhang No. 3.

gelangt, dass nicht nur die typographische Erfindung, sondern ausserdem auch „die Reform des Chorals" selbst lobeswürdig sei und spendete demnach in einem neuen Entwurfe auch ihr einige anerkennende Worte, doch bestand die Kongregation beharrlich auf Vornahme der angeordneten Revision des Manuskriptes, das Palestrina zu unterbreiten versprochen hatte. Am Schlusse des Entwurfes finden wir den wichtigen Beisatz: „Die Kirchen sollen weder zur Abschaffung alter noch zum Ankaufe neuer Bücher genötigt werden. Doch sind sie zu ermahnen, ihre Chorbücher von Fehlern zu reinigen, wenn dies ohne alle Beschädigung der Exemplare geschehen kann."[1])

Wann der Attest diese Fassung erhielt, lässt sich nicht genau bestimmen. Gewiss ist nur, dass diese Erweiterung nicht die letzte war, welche Fulgentius und Parasoli zu ihren Gunsten erwirkten. Diese beiden konnten überhaupt mit dem Gang der Dinge wohl zufrieden sein. Man fing ja in massgebenden Kreisen eben an, für ihre Reformpläne Verständnis zu gewinnen. Das konnte sich mit der Zeit noch besser entwickeln. Da aber trat ganz unerwartet ein Ereignis ein, das ihr ganzes Unternehmen wenigstens für den Augenblick in höchste Gefahr brachte. Palestrina wurde Ende Januar 1594 aufs Krankenlager geworfen. Ein heftiges Fieber rieb die Kräfte des betagten Mannes auf, und am 2. Februar standen die zwei Erfinder an seinem Sarge.

Die reformierten Choralmelodien gingen mit der litterarischen Hinterlassenschaft Pierluigis in den Besitz seines Sohnes Iginio über. Mit ihm suchten nun Fulgentius und Parasoli Geschäftsverbindungen anzuknüpfen. Die ersten Schritte hierzu wurden „kurz nach dem Tode" des Meisters gethan. „Alles was Pierluigi bis zu seinem Ableben an den Choralbüchern korrigiert und reformiert hatte", wünschten die beiden Buchdrucker zu erwerben. Sie wollten dem gewandten und bestrenommierten Basa zuvorkommen[2]) und zeigten darum grosse Ungeduld. Wiederholt drängten[3]) sie den Iginio zu einer

---

[1]) Die Erweiterung Anhang No. 4b.

[2]) Aussage des Iginio am 2. März 1597.

[3]) Iginio: à pena morto mio padre me cominciorno à stimulare acciò li facesse d$^{a.}$ vendita che mi stettero attorno continuamente u. s. w. Diese Aussage wurde im Prozess mehrfach bestätigt.

raschen Verständigung. Dieser suchte seinerseits die Kauflust der beiden auszunützen und stieg mit dem Preise bedeutend in die Höhe. Hatte sein Vater sich mit 1000 Scudi begnügt, so verlangte er nun das Doppelte und wurde in seiner Forderung bestärkt durch einen gewissen Fra Adriano, der in der vatikanischen Druckerei als Korrektor beschäftigt war. Dieser Frate scheint eine verhängnisvolle Rolle gespielt zu haben. „Er brachte die ganze Angelegenheit in Verwirrung. Seit seiner Dazwischenkunft nahm alles einen anderen Lauf. Die beiden Käufer wurden durch ihn immer mehr in die Enge getrieben und mussten sehen, wie er ihr Interesse am Zustandekommen eines Vertrages ausbeutete und mit dem Preise immer höher rückte.“ Nichtsdestoweniger kam es zu einer vorläufigen Abmachung, und Iginio versprach, „was sein Vater an Choralmelodien reformiert hatte“, an Parasoli und Fulgentius käuflich abzutreten.[1])

Bevor die beiden Liebhaber sich durch förmlichen Vertrag verpflichteten, verlangten sie das Manuskript zur Einsichtnahme. Dieselbe wurde ihnen im Hause des Schwagers des Iginio, eines gewissen Pietro Cino an der Piazza del duca bereitwillig gestattet.[2]) Parasoli und Fulgentius prüften das Manuskript im Verein mit mehreren Musikern und waren mit dem Befunde wohl zufrieden. Sie verglichen die Handschrift mit anderen Büchern, die man von Trinita di Ponte Sisto herbeigebracht hatte, um zu sehen, „ob dieser reformierte Choral recht und brauchbar sei und verglichen so Blatt für Blatt.“ [3])

Am 14. März[4]) wurde alsdann folgender Vertrag in aller Form abgeschlossen:[5])

„Nachdem der verstorbene Herr Giovanni Pierluigi da Palestrina, wie aus einem Breve Gregors XIII. erhellt, im Auftrage dieses Papstes den heute in der römischen Kirche üblichen Choral, d. h. das Graduale de Tempore und de Sanctis und das Antiphonar korrigiert und reformiert hat; nachdem

---

[1]) Anhang No. 9.

[2]) Aussage des Iginio am 2. März 1597. Die Käufer hatten das Manuskript übrigens schon zu Lebzeiten Palestrinas mehrmals gesehen, wie Iginio am 16. März 1597 wiederholt hervorhob.

[3]) Iginio am 2. März 1597.

[4]) Also kaum fünf Wochen nach dem Hinscheiden des Meisters.

[5]) Anhang No. 5a.

ferner der Cisterzienser Fulgentius Valesius und Leonardo Parasoli ein Druckverfahren zur Herstellung von Choralbüchern mit grossem Buchstaben und Noten in bisher ungewöhnlich grossem Formate erfunden und für ihre Erfindung bereits ein päpstliches Patent erhalten haben: so kommen heute die Genannten mit Iginio Pierluigi als dem Sohne und Erben des erwähnten Giovanni dahin überein, dass Iginio den oben erwähnten reformierten Choral an besagte Herren Don Fulgentius und Parasoli übergiebt und verkauft und zwar mit dem Versprechen, alles, was an Choral vorhanden ist und zum römischen Ritus gehört, abzutreten, sobald es vom Papste oder von anderen in seinem Auftrage angenommen worden ist. Überdies verspricht derselbe Iginio, die Melodien unterdessen weder in fremde Hände zu geben noch dieselben behufs Drucklegung überhaupt anderen als den oben genannten Käufern vorzuzeigen.

Ihrerseits versprechen dagegen die Herren Giovanni Battista Raimondi, Pietro Valentino, Silvio Valesio als Neffe des Don Fulgentius und Leonardo Parasoli dem genannten Herrn Iginio und seinen Erben die Summe von 2105 Scudi in Münze und zwar 1105 Scudi im ersten Jahre oder spätestens nach 18 Monaten nach ihrem Belieben, angefangen von dem Tage, da Iginio den reformierten und vom Papste approbierten Choral ihnen übergiebt; die übrigen 1000 Scudi nach Ablauf dieses ersten Jahres oder der 18 Monate ratenweise 100 Scudi jedes Jahr 10 Jahre hindurch. Dies unter der Bedingung, dass Iginio das Manuskript überlässt, ohne dass es anderen Musikern zu Gesicht gekommen. Und wenn der Papst oder die löbliche Kongregation der Riten dasselbe approbiert, so versprechen die Genannten dem Iginio weitere 200 Scudi, die innerhalb eines Jahres oder spätestens nach 18 Monaten ausbezahlt werden.“ [1])

Unterzeichnet wurde der Vertrag am 14. März 1594 von Raimondi, [2]) Fulgentius Valesius in Vertretung seines Neffen,

[1]) Ähnlich eine spätere Aussage des Iginio. Iginio bemerkte weiterhin, er sei von den Käufern zur Ausfertigung einer Police gedrängt worden, damit ihnen das Buch sicher sei.

[2]) Über die Persönlichkeit Raimondis näheres weiter unten. Er unterzeichnete an erster Stelle, während nach einem juridischen Votum (Anhang No. 8) nur Parasoli und Fulgentius eigentlich als Käufer, Raimondi hingegen wie Pietro Valentino und Silvius Valesius als Bürgen (fideiussores) mitunterschrieben.

Pietro Valentino und Leonardo Parasoli als Käufern einerseits und von Iginio Pierluigi als Verkäufer andererseits. Als Zeugen zeichneten Don Adriano Ciprarii und Nicandro Filippi.

Die gegenseitigen Verpflichtungen sollten laut Vertrag erst dann in Kraft treten, wenn das Manuskript die päpstliche Gutheissung erhalten habe. Diese wurde merkwürdigerweise nicht von Iginio als dem Verkäufer, sondern von Fulgentius und Parasoli erbeten. Kurz nach Abschluss des Vertrages begaben sich diese einer mündlichen Weisung des Papstes [1]) folgend, neuerdings zur Kongregation der Riten und erwirkten von ihr eine noch günstigere Fassung des Attestes vom 21. Januar. Das Dokument erhielt demnach unter dem 29. März folgenden Wortlaut:

„Die Kongregation der hl. Riten belobt das zum allgemeinen Besten des Klerus erdachte neue Verfahren für den Druck der Choralbücher. Doch ist es ihr Beschluss, die reformierten Melodien nicht erscheinen zu lassen, ehe sie nicht einer genauen Prüfung unterzogen worden sind. Die Obsorge dieser Angelegenheit wird dem Kardinal del Monte übertragen. Den Erfindern kann das ausschliessliche Druckrecht auf 30 Jahre gewährt werden, wenn die reformierten Melodien nach ihrer Revision die Approbation erhalten. Die Kirchen dürfen jedoch nicht gezwungen werden, die bisher geschriebenen oder gedruckten Choralbücher, welche sie gegenwärtig im Gebrauch haben, zu korrigieren oder andere Exemplare neu anzuschaffen. Nur mögen sie durch Apostolisches Schreiben zur baldmöglichsten Annahme der erwähnten Melodien ermahnt werden, da es sehr wünschenswert ist, dass in der Kirche Gottes jegliche Verschiedenheit in der Feier der Offizien verschwinde."

gez. Alphonsus Cardinalis Gesualdus. [2])

So hatten also die Befürchtungen der Typographen und ihre utilitaristischen Erwägungen die Kongregation auf ganz prinzipielle Erörterungen gebracht. Es liegt eine gewisse bittere Ironie in diesen Vorgängen, die wir zu berichten genötigt sind.

---

[1]) Praefati duo emptores inde ad paucos dies post factam venditionem Congregationem sacrorum Rituum adierunt de oratione S. D. N. illis oretenus data. Anhang No. 8.

[2]) Anhang No. 4c.

Erst lamentierten die beiden um ihre Interessen besorgten Erfinder vor Kardinal Borromeo über Divergenzen, welche zwischen den älteren Handschriften und jüngeren Drucken zum Schaden der Kirche Gottes statthaben sollten. Die gedruckten Bücher mussten also, wie sie glaubten, sequestriert werden. Dabei bewunderten sie „die unendliche Weisheit der Ritenkongregation", welche die Handschriften erhalten wollte. Nun ist nach wenigen Wochen die Lage eine andere: die beiden Erfinder sehen voraus, dass ihre Bücher „mit grossen Noten und grossen Buchstaben" eine noch grössere Differenz zwischen alten und neuen Büchern schaffen werden und zwar nunmehr zum allgemeinen Besten der Kirche. Darum müssen fortan auch die Handschriften weichen und die Stelle, die sie vielleicht seit mehr als hundert Jahren inne haben, räumen.

Dieser Wechsel durfte nach dem Willen der Kongregation freilich nicht mit Gewalt herbeigeführt werden. Es sollte alles nach und nach und wie von selbst geschehen. Der Papst sollte nicht befehlen, sondern mahnen, und die Kirchen sollten der Einheit zulieb, welche man in ihrem schwachen Bestande noch mehr zu untergraben im Begriffe stand, die alten Bücher und mit ihnen ein Stück kirchlicher Tradition und kirchlicher Kunst in die Ecke schieben. Und das alles war schon in Aussicht genommen, noch ehe man den Wert der neuen Erfindung erprobt hatte, noch ehe über die Notwendigkeit der Reform inn- und ausserhalb Italiens die unentbehrlichsten Informationen vorlagen.

Nur an einer Bedingung hielt die Kongregation fest: vorherige Prüfung des Manuskriptes, das Iginio zum Verkaufe anbot. Und diese einfache Bedingung erwies sich als wahrhaft verhängnisvoll.

Kardinal del Monte [1]) berief im Auftrage der Ritenkongregation zur Prüfung des fraglichen Manuskriptes vier römische Musiker: Maria Nanino, [2]) Andrea Dragoni, Luca Marenzio [3]) und endlich den uns wohlbekannten Don Fulgentius Valesius.

---

[1]) Del Monte galt als „prattico et intelligente della scientia di Musica", wie Raimondi in der Einleitung zu Anhang No. 9 sagt.

[2]) Über Nanino vergleiche man Dr. Haberl: Giovanni Maria Nanino. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 81—97.

[3]) Über Marenzio. Dr. Haberl: Luca Marenzio. Eine bio-bibliographische Skizze. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1900, S. 93—104.

Ihre Aufgabe war es, „den reformierten Choral möglichst genau durchzusehen, und falls darin etwas der Verbesserung bedürftig, die entsprechende Korrektur vorzunehmen. Hernach sollten die reformierten Melodien in Abwesenheit des Kardinals del Monte sofort der Kongregation der Riten übermittelt werden, um mit ihrem Wissen und Willen zum Drucke zu gelangen." [1])

Del Monte stand eben vor seiner Abreise. Er hatte die Ernennung der Kommission absichtlich beschleunigt, um durch seine voraussichtlich längere Abwesenheit den Gang der Geschäfte nicht hintanzuhalten. Doch die Sache hatte gute Weile. Iginio brauchte Zeit zur Ausfüllung der bedeutenden Lücken, welche er im Manuskripte seines Vaters fand. Er zog also die Verhandlungen in die Länge und hielt seine Käufer während voller acht Monate mit leeren Ausflüchten und Versprechungen hin. Unterdessen liess er „den fehlenden Rest des Graduale durch andere ergänzen." [2]) Dieser „Rest" umfasste aber das gesamte Sanctuarium, d. h. also geradezu die zweite Hälfte des Graduale, sowie den grössten Teil des Antiphonars. Alles in allem waren diese „Nachträge" so umfangreich, dass die Käufer später behaupteten, das Manuskript „in seinem Gesamtumfange sei nicht mehr das Werk Palestrinas, sondern anderer." [3])

Durch solche Machinationen im Besitze eines vollständigen Manuskriptes verlangte Iginio nicht etwa die Approbation seitens der offiziell bestellten Experten, wie sein Kontrakt vom 14. März 1594 nahelegte, und wovon die Ritenkongregation alles Weitere abhängig gemacht hatte, sondern „drängte keck zum Abschlusse eines neuen Kaufvertrages." [4])

Inzwischen hatte sich Fulgentius gegen eine Entschädigungssumme von 800 Scudi von dem Konsortium der Unternehmer

---

[1]) Anhang No. 6.

[2]) Anhang No. 9. — Über die Umtriebe Iginios liegen verschiedene Aussagen vor. Raimondi sagt darüber in einem Schreiben an den Papst: „hebbi il figliolo procurato nascostamente, che per altrui mani si facesse d^a. riforma". Wer sich zu diesem Dienste herbeiliess, ist nicht bekannt. Von „Betrügereien" Iginios sprechen die Vota des Dekans der Rota (Anhang No. 11) und eines Auditore. Näheres hierüber S. 24 und weiter unten.

[3]) Die Käufer erhoben demgemäss die Anklage, Iginio habe „una cosa per un altra" verkauft. Anhang No. 9. Ebenso sagt der Erlass des Kardinalvicars Hieronymus Rusticucci (gegen Iginio) im November 1596: libros pro libris supposuerit.

[4]) Anhang No. 9.

losgesagt, [1]) verblieb aber in der offiziellen Prüfungskommission. So wurde am 18. November 1594 ein neuer Vertrag aufgesetzt, [2]) worin sich Iginio „zum Verkaufe eines gewissen Gesangbuches“ verpflichtete, „das den Titel führte Graduale de Tempore et de Sanctis et Antiphonarium und in seiner vorliegenden Fassung von dem verewigten Herrn Johannes Petrus Aloisius, seinem Vater und ehemaligen Kapellmeister bei St. Peter auf Befehl Gregors XIII., wie man sagt, verfasst, beziehungsweise korrigiert und reformiert worden ist.“ Als Käufer fungierten Raimondi, Pietro Valentino und Leonardo Parasoli.

Iginio übergab sogleich das betreffende Buch „so wie es vorlag“ und zerriss die Police des früheren Vertrages, „die er in Händen hielt.“ [3]) Die Käufer „nahmen das Buch in Empfang und waren recht zufrieden damit.“ [4])

Weiterhin erklärte Iginio in dem Vertrage, das Verkaufsobjekt sei „bisher keiner anderen Person verkauft, überlassen oder geschenkt oder sonstwie veräussert worden; ferner hätten alle, welche Ansprüche auf das Buch besitzen, ihre Einwilligung zu dem eben vollzogenen Vertrage gegeben; er sei überdies zu diesem Verkauf berechtigt und habe niemals einen Verkauf eingegangen, der demselben entgegenstehe.“

Hingegen verpfändeten die Käufer die gesamte Einrichtung ihrer Druckerei, soweit diese zur Herstellung der Choralbücher beschafft worden war; ferner alle Choralbücher, welche in Zukunft gedruckt werden sollten; endlich alle Rechte und Ansprüche, die sich daran knüpften.

Ferner wurde Iginio das Recht zugestanden, an der Spitze des Graduale eine Widmung an den Papst anzubringen. Ausserdem sollte ein Exemplar des Werkes in der kleineren Ausgabe ihm kostenlos zu teil werden.

---

[1]) Aussage des Iginio. Intendo poi che l'hanno cavato via dalla compagnia li predetti Gio. Battista (Raimondi) Pietro et Leonardo con dargli acciò sene uscisse per premio et buona uscità scudi ottocento. Sonach war das Ausscheiden des Miterfinders von den Mitgliedern der typographischen Gesellschaft gerne gesehen.

[2]) Anhang No. 5 b.

[3]) Aussage Iginios vom 2. März 1597.

[4]) Anhang No. 12 a.

Der Schwager des Iginio, der schon genannte Pietro Cino übernahm mit einem gewissen Nikolaus Fabrutius zur grösseren gegenseitigen Sicherheit das Amt eines Prokurators. Nach ihnen unterzeichneten zwei Zeugen den Vertrag.

Soweit hatte sich die Sache zu allseitiger Zufriedenheit der Beteiligten entwickelt. Nun galt es die Erfüllung der letzten Vorbedingung zum Drucke „in grossen Noten und grossen Buchstaben“: die offizielle Approbation des reformierten Chorals. Diese konnte nur der Papst oder seine Kongregation der Riten geben. Unverzüglich legten die Käufer ihr Manuskript der Kongregation zur Prüfung vor. Hiegegen protestierten „zum nicht geringen Erstaunen aller“ Iginio und sein Berater, der frate Adriano. Sie behaupteten „hartnaeckig“, das verkaufte Manuskript dürfe gar nicht geprüft werden. Denn „kein Musiker sei würdig, ein Werk des Herrn Giovanni da Palestrina zu kritisieren.“ [1]) Allein man hörte sie nicht. Die Melodien wurden einfach der von Kardinal del Monte ernannten Prüfungskommission übergeben. Schon damals hegte man gegen Iginio Verdacht. Es ging das Gerede, es seien „Betrügereien“ im Spiele. [2])

Fortan nahm die Angelegenheit für den Verkäufer eine höchst bedenkliche Wendung. Die Experten fanden, dass das Graduale nicht einheitlich gearbeitet war, und erfuhren wohl von Don Fulgentius, dass der gesamte zweite Teil nicht von Palestrina herrühre. Ihr Bericht spricht „von vielen und grossen Verschiedenheiten“, welche zwischen Dominicale und Sanctuarium bemerkt wurden. Die Sachverständigen meinten, „nach ihrer festen Überzeugung“ könne dieser Teil „unmöglich“ von Palestrina verfasst sein. Er passe nicht zum ersten Teil und sei sehr der Verbesserung bedürftig. Ohne Korrektur „dürfe er in keiner Weise für die Choralreform angenommen werden.“ [3])

---

[1]) Anhang No. 9.

[2]) l. c.

[3]) Das Resultat der vorgenommenen Prüfung wird im Atteste berichtet, den Gio. Maria Nanino, Dragoni und Troiani am 3. Februar 1597 der Gerichtsbehörde vorlegten. Der Attest bezog sich auf die oben geschilderte Revision, welche die Experten „im Auftrage des Herrn Kardinals del Monte für die Ritenkongregation mit Herrn Gio. Troiani, Kapellmeister an Maria Maggiore vorgenommen.“ Anhang No. 11. Im Verlaufe des späteren Prozesses wurde das Manuskript neuerdings revidiert. Hierüber weiter unten. Über

Das Resultat der Untersuchung wurde der Kongregation der Riten eröffnet. Die Kardinäle wiesen auf Grund desselben das Manuskript zurück. In Anbetracht der „Fehler, Varianten und Inkonsequenzen, von denen die fraglichen Bücher voll waren", wurde „ihr Druck inn- und ausserhalb Roms" untersagt.[1])

Wir brechen hier den Faden unserer Geschichte ab, um einen Augenblick uns mit jenem Manuskripte zu beschäftigen, das Iginio durch Vertrag vom 18. November 1594 an Raimondi und Konsorten abtrat. Ehe wir dem Gange der Ereignisse weiter folgen, müssen wir nämlich feststellen, welchen Umfang dieses Manuskript damals besass, und welchem Verfasser es zugehörte. Beide Momente sind für das Verständnis der ferneren Verkettung von falschen Anklagen und Verdächtigungen, wie für den ganzen Verlauf der vielverschlungenen Rechtshändel, welche sich infolge dieses Vertrages entspinnen, von Wichtigkeit und verdienen darum zunächst unsere Aufmerksamkeit.

---

3. Ein Opus posthumum.

Gegenstand des Kaufvertrages vom 18. November 1594. — Nachrichten über Palestrinas Reformarbeit: Pettorino, der Anonymus, das Protokoll des Informationsprozesses, Fulgentius, Aussagen der Käufer. — Palestrinas persönliche Autorschaft an dem verkauften Manuskript: Aussage des Iginio; Zoilos Arbeiten; Urteil der Sachverständigen, der Kriminalbehörde, der Ritenkongregation. Resultate.

Gegenstand des Vertrages waren zwei Bücher.

Das eine von ihnen ein Graduale, das zwei Teile umfasste: Dominicale und Sanctuarium. Ersteres enthielt

---

Dragoni Eitner, Quellenlexikon, Bd. III, S. 248; Dr. Riemann Mus. Lex. S. 267; Nanino bei Riemann S. 773. Über Troiani bei Gerber Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 4. Teil, 1814, S. 391.

[1]) Über die Antwort der Kardinäle berichtet der offizielle Attest des Kardinals Aragona, des späteren Präfekten der Ritenkongregation. Anhang No. 14. Seine Aussagen werden durch mehrere Aktenstücke, die während des Prozesses geschrieben wurden, bestätigt. So sagt z. B. das Votum des Auditore (Anhang No. 12a): sacra rituum Congregatio iam libros praedictos . . . nec approbare minusque impressioni illos tradi voluit, quinimmo eos penitus reiecit u. s. w.

die Messgesänge für Sonn- und Werktage des Kirchenjahres vom ersten Adventsonntage bis zum letzten Sonntage nach Pfingsten. Letzteres hingegen die Festmessen der Heiligen.

Das andere der verkauften Bücher war ein Antiphonar und enthielt wahrscheinlich die Antiphonen der Laudes und der übrigen Horen für sämtliche Offizien des Jahres.[1])

Die Bezeichnung der Chorbücher war damals nicht immer und überall dieselbe. Antiphonar nannte man auch das Graduale. So erklärte einer der gerichtlich verhörten Experten: „Es giebt drei Antiphonarien: Antiphonarium Dominicale, Antiphonarium Sanctuarium und endlich das eigentliche Antiphonarium."

Thatsächlich hatte Iginio am 18. November 1594 ein aus zwei Teilen bestehendes Graduale und ausserdem ein Antiphonar den Käufern übergeben.[2]) Beide Bücher wurden von diesen in Empfang genommen und dann der Ritenkongregation [3]) unterbreitet.

Von den Experten wurde (zunächst) nur das Graduale geprüft.[4])

Palestrina hatte, wie wir von früher wissen, die Korrektur des Graduale sogleich nach Empfang des päpstlichen Breve vom 25. Oktober 1577 begonnen.[5]) Iginio sah den Meister mehrmals mit der Korrektur beschäftigt;[6]) ebenso traf er in seinem väterlichen Hause Pettorino „sehr oft" bei der Reinschrift der reformierten Melodien.[7]) Pettorino seinerseits versicherte unter Eidesschwur, dass ihm bei seiner Kopie ein Autograph Palestrinas als Vorlage gedient habe.[8]) Aus

[1]) Anhang No. 5b. Der Auditore der Rota spricht später in seinem Votum von Büchern „quales . . . essent Graduale, Antiphonarii vel aliter eiusmodi".

[2]) Und zwar waren beide Bücher vollständig. So sagt das Protokoll des Informationsprozesses (vor Muscatus) „il Graduale tutto intiero et l'Antifonario parimente intiero". Nach den Aussagen der Zeugen waren jedoch Responsorien und Antiphonen der Matutin in den Büchern nicht enthalten.

[3]) Anhang No. 9. Raimondi spricht hier gleichfalls von zwei Büchern.

[4]) Attest vom 3. Februar 1597. Anhang No. 11.

[5]) Bd. I, S. 237.

[6]) Verhör vom 16. Mai 1597. Jo so che d°. libro (!) era tutto corretto da mio padre, perche io so che dopoi che lui hebbe il Breve da Gregorio XIII. f. m. se mi à correggerlo, et io l'ho visto alle volte fatigarse intorno et dopoi l'ho trovato fra le sue scritture.

[7]) Verhör vom 2. März 1597.

[8]) Verhör vom 7. März 1597. Dove io ho cavato la copia di d°. Gra-

einer Bemerkung desselben Zeugen geht überdies hervor, dass Palestrina seine Reformarbeiten einstellte, ehe sämtliche im Breve Gregors XIII. erwähnten Bücher reformiert waren;[1]) ferner dass Annibale Zoilo die Messen von Ostern bis Pfingsten geschrieben, und er (Pettorino) dieselben kopiert hat. Dabei half ein „Fra Ludovico Luccantello vom Orden des hl. Marellus." Soviel Pettorino bekannt, hatte Zoilo nur diese Messen korrigiert.[2])

Pettorino ist unzweifelhaft der interessanteste Berichterstatter. Wenn überhaupt einer der Zeugen, so konnte er über Zeit und Umfang der von Palestrina ausgeführten Arbeiten genauen Aufschluss geben. Dazu kommt der wichtige Umstand, dass das von Iginio verkaufte Manuskript durchgehends von seiner Hand geschrieben sein sollte. Allein leider sind gerade seine Aussagen etwas unklar. So behauptet er, Palestrina habe „das Antiphonar ganz" und ohne alle Mithülfe von seiten des Zoilo korrigiert und ausserdem das Graduale, zu welchem Zoilo den oben erwähnten beträchtlichen Beitrag lieferte. Aber was bedeutet hier „Graduale" und was „Antiphonar"? Man möchte die Ausdrücke als Synonyma nehmen, wenn Pettorino nicht bemerkte, dass eben das Antiphonar von Palestrina mit Ausschluss des Zoilo korrigiert sei. Dies trifft nach der eigenen Bemerkung des Pettorino jedenfalls nicht beim Dominicale zu, noch weniger aber beim Graduale in seinem vollen Umfange genommen. Denn das Sanctuarium hatte, wie wir von anderer Seite erfahren, Zoilo gearbeitet. Sonach wäre mit dem Antiphonar nur das eigentliche Antiphonarium gemeint, und Palestrina hätte nach dem Zeugnisse seines Kopisten wirklich das umfangreiche Antiphonarium einer Revision unterzogen.[3])

---

duale et Antifonario era mano propria di d°. Palestrina. Über Pettorino Bd. I, S. 238. Diese Aussage betont ein Iginio günstiges (juridisches) Votum: idem scriptor fatetur . . . copiam extraxisse ab originali in pluribus (!) pagellis, sibi a dicto Joanne (Palestrina) traditis et eius manu scriptis.

[1]) Verhör 7. Februar 1597.

[2]) Der Zeuge ist hier offenbar im Irrtume. Er beschränkte, wie er selbst hervorhebt, seine Mithülfe auf die Kopierung der Korrekturen Palestrinas, erfuhr also über den Fortgang der Arbeiten Zoilos nichts näheres mehr.

[3]) Graduale und Antiphonar, beide Bücher wurden von Iginio im Verkaufsakt übergeben, auf beide erstreckte sich also die Frage des examinierenden Richters wie die Antwort Pettorinos. Der Letztere aber sagt wörtlich: Il

Eine uns erhaltene Aufzeichnung, der Attest eines Palestrina vertrauten, in den Akten aber ungenannten Gewährsmannes beschränkt die Reformarbeiten Palestrinas auf die sonntäglichen Messen und einige Responsorien.[1]) Was immer Palestrina an den Choralmelodien arbeitete, alles, so behauptet der Anonymus, habe er gemeinsam mit ihm gethan. „Es ist geradezu unmöglich, dass der Meister auch nur eine Note geschrieben, ohne dass ich darum gewusst hätte.“ So die wörtliche Aussage des Anonymus, der zur Zeit, als Palestrina noch mit der Reform beschäftigt war, ihm, wie aus seinen Worten hervorgeht, ununterbrochen zur Seite stand.

Das Protokoll des Informationsprozesses bezeichnet nur die sonntäglichen Messen als von Palestrina herrührend. Kurz vorher aber werden sonn- und werktägliche Messen genannt. Palestrina habe, so heisst es ebendaselbst, ihre Bearbeitung in der Absicht unternommen, nach und nach das ganze Offizium selbständig und getrennt von Zoilo zu revidieren.[2]) Bald aber beschränkte er sich, wie wir wissen, auf die Korrektur der sonntäglichen Messen allein. Sonach wären in Iginios Manuskript nicht einmal die Messen de feria aus dem Proprium de Tempore (Dominicale) Palestrinas Arbeit.

Dass Palestrina die Korrektur der sonntäglichen Messen begonnen und zu Ende geführt, hörte Fulgentius aus des Meisters eigenem Munde, ebenso dass die zweite Hälfte des Graduale, nämlich das Sanctuarium von Zoilo bearbeitet worden sei, und damals — es war, als Palestrina im Januar 1594 von einem Gange zur Ritenkongregation zurück-

---

do. Palestrina ha emendato l'Antifonario tutto, che il Zoilo non n'ha fatto niente, et il Graduale . . . quale tutto è stato scritto per man mia. Damit gerät Pettorino aber in Widerspruch mit den Aussagen anderer Zeugen.

[1]) Anhang No. 7. Vgl. Bd. I, S. 253. Die Responsorien, welche Palestrina korrigierte, sind möglicherweise jene des Palmsonntages (Collegerunt, In monte oliveti, Ingrediente Domino) und das Emendemus am Aschermittwoch. — Man wäre versucht, den Anonymus mit dem vertrauten Notenschreiber Palestrinas Alessandro Pettorino zu identifizieren, wenn nicht dessen Aussagen über das fragliche Manuskript dem Berichte dieses Ungenannten widerspraechen.

[2]) Bd. I, S. 237. Diese Angabe stimmt mit dem Berichte des vorgenannten Anonymus, der ja auch nur die sonntäglichen Messen Palestrina zuschreibt. Doch ist es immerhin denkbar, dass beide Zeugen den Ausdruck „messe domenicali“ als gleichbedeutend mit „Dominicale“ nehmen. (?)

kehrte — nicht in Palestrinas Händen sich befand.[1]) Dieser zweite Teil des Graduale war mit seinem Redaktor nach Loreto gewandert.[2])

Beim Tode des Meisters fanden sich „nur zwei unvollständige Choralbücher", ein Graduale und ein Antiphonar in seinem Nachlasse vor. So erklären die Käufer des Manuskriptes in einer 1596 (?) an den Papst gerichteten Eingabe und stützen sich dabei auf das Zeugnis „des Iginio und anderer", welche kurz nach dem Tode Palestrinas die Kaufbedingungen mit ihnen verhandelten. Es war „alles, was Giovanni (Palestrina) bis zu seinem Tode korrigiert und reformiert hatte", in Anbetracht der Gesamtaufgabe des ursprünglichen Reformplanes „nur wenig". „Thatsächlich hatte Palestrina zu seinen Lebzeiten nur einen geringen Teil des Graduale, nämlich die sonntäglichen Messen allein und einige Responsorien und nichts anderes mehr reformiert." Die Käufer wussten vor Abschluss des Vertrages, dass die fraglichen Bücher nicht vollständig vorlagen, doch meinten sie, dass nur „einige Stücke" fehlten und liessen sich also, wie es scheint, über den wahren Umfang der vorhandenen Lücken täuschen. (?) Die Fälschung war eine so bedeutende, dass die Betrogenen später die Anklage erhoben, gegen ihren Willen „eine Sache für eine andere" erhalten zu haben. Die Unterschiebung betraf also die Substanz des Verkaufsobjektes. Bis die notwendigen Ergänzungen für Iginios Manuskript geliefert werden konnten, waren acht volle Monate verstrichen; vielleicht lässt auch dieser Umstand auf einen beträchtlichen Umfang der unechten Teile in Iginios Graduale und Antiphonar schliessen. „Den Rest des Graduale d. h. die Messen der Heiligen und das Antiphonar" hatte Iginio eingeschmuggelt, sie waren „das Werk und die Arbeit anderer, nicht aber des Palestrina", wie die betrogenen Käufer in derselben Eingabe hervorheben.[3])

---

[1]) oben Seite 12.

[2]) Der Güte des hochw. Herrn Pater Vogel in Loreto verdanke ich die Mitteilung, dass Annibale Zoilo an der dortigen Basilika von 1584—1592 als Kapellmeister angestellt war. 1592 ist also höchstwahrscheinlich sein Todesjahr. Im Februar 1597 behauptet Pettorino, Zoilo sei etwa fünf Jahre tot.

[3]) Vgl. Anhang No. 9. Die beiden Bücher, welche Iginio mit der Hinterlassenschaft seines Vaters erbte, waren das Dominicale und ein Antiphonar. Der zweite Teil des Graduale war nicht in Palestrinas Händen. Wieweit die

Ein mehrmals schon angeführter Entwurf eines Bittgesuches an den Papst bemerkt, die Sonntagsmessen seien wirklich von Palestrina reformiert worden und hätten schon vor dessen Tode den Gegenstand eifriger Verhandlungen zwischen Palestrina und den späteren Käufern gebildet. Das Einzige, das über die Arbeit der beiden Musiker um 1596 mit Sicherheit bekannt wurde, war nach diesem Berichte, dass Palestrina infolge des päpstlichen Breve die Reform der Sonntagsmessen, Zoilo hingegen jene des Sanctuarium und des Antiphonars übernommen hatte. Und zwar soll jeder von ihnen seinen Teil ausgeführt haben.[1])

Suchen wir nun aus den verschiedenen Aussagen und Nachrichten ein Bild von dem wirklichen Bestand des fraglichen Manuskriptes zu gewinnen.

Halten wir zunächst an der Aussage der Käufer fest, die ja zum Teile mit Palestrina noch in Beziehungen standen und noch vor Abschluss des ersten Vertrages sein Manuskript in Augenschein nahmen, so ergiebt sich, dass damals schon zwei Bücher vorlagen, beide aber, wie Iginio selbst den Käufern gegenüber bemerkte, unvollendet waren. Die beiden Bücher waren ein Graduale und ein Antiphonarium.[2])

Das Graduale war unvollendet, denn es fehlte nach Palestrinas eigenen Worten das Sanctuarium, also die gute

---

Käufer die Machinationen Iginios durch ihre Unvorsichtigkeit oder ihr Schweigen erleichterten, lässt sich nur schwer erkennen. Parasoli hatte das Manuskript noch vor dem Tode Palestrinas gesehen, und mehrere Sachverständige hatten mit ihm und Fulgentius das Manuskript Blatt für Blatt verglichen, ehe Iginio Zeit für seine heimliche Kompletierung der Bücher fand (siehe oben S. 18). Waren sie wirklich gegen ihre Absichten von Iginio betrogen worden, oder hofften diese Spekulanten, eher von der Ritenkongregation eine Approbation für ihre reformierten Melodien zu erlangen, falls dieselben nach dem Zeugnisse Iginios als Arbeit des verewigten Meisters und „päpstlichen Komponisten“ gelten konnten? Aus ihren eigenen Worten erhellt, dass ihnen Iginio selbst die frühere Aussage Palestrinas, wonach seine Korrektur unvollendet geblieben sei, vor dem Kaufvertrag bestätigt hat.

[1]) Vgl. Bd. I, S. 237 Anmerkung 2 und S. 254 Anmerkung 2. L'uno et l'altro . . . cominciano la fatica in detta riforma, et il Gio. da Palestina piglio, per quello che sene sa fin oggi, à riformare le messe Domenicale, et il Zoilo le messe de sanctis et l'Antiphonario, perche questo solo si sa di certo, che habbino fatto ogniun di loro la parte sua.

[2]) Oben S. 26 und Anhang No. 9.

Hälfte des Buches. Damit stimmen die Aussagen überein, wonach Pierluigi nur die sonntäglichen Messen und einige Responsorien verbessert habe.[1])

Schwieriger ist die Frage nach dem Stand des hinterlassenen Antiphonars.

Dass mit diesem Namen in den erwähnten Nachrichten ein vom Graduale verschiedenes Buch bezeichnet wird, scheint keinem Zweifel zu unterliegen.[2]) Das Exemplar, das Iginio unter den Musikalien seines Vaters fand, war wie das Graduale unvollendet. Daraus geht hervor, dass das Buch nicht etwa eine von Palestrina als Vorlage beim Studium benützte ältere Handschrift oder ein fertiger Druck gewesen. Überdies haben wir die offene Aussage des Pettorino, wonach ihm zur Kopierung des Antiphonars eine eigenhändige Schrift Palestrinas vorlag.[3]) Freilich erfahren wir nicht, wie weit diese Arbeit bei der Unterbrechung der Reform vorangeschritten war. Wir wissen nur, dass sie, wie auch das Graduale, unvollendet in die Hände Iginios kam. Wenn also Pettorino behauptet, Palestrina habe das Antiphonar ganz, Zoilo aber nichts davon geschrieben, dürfen wir diese Aussage kaum dahin verstehen, der Meister habe das ganze Antiphonar korrigiert. Vielleicht will Pettorino nur sagen, dass, was in Palestrinas Antiphonar korrigiert war, ganz von Palestrina und keine Zeile daran von Zoilo herrühre. Dabei bleibt unentschieden, wieweit die Korrektur Palestrinas an seinem Antiphonar gediehen war, ebenso ob Zoilo seinerseits ein Antiphonar in Arbeit hatte oder nicht.

Allerdings tritt Pettorino[4]) mit seiner Aussage in Widerspruch zu der mehrfach bestätigten Behauptung, Palestrina habe nur die Sonntagsmessen und nichts darüber hinaus korrigiert;

[1]) Seite 28.

[2]) Denn der Kaufvertrag vom 18. Nov. 1594 unterscheidet deutlich ein Graduale de tempore et de Sanctis vom Antiphonar. Ähnlich das Referat der Experten vom 3. Februar 1597 und schon der Vertrag vom 14. März 1594.

[3]) Ein Votum „pro Iginio“ bemerkt: quod Antiphonarius sit sine errore et compositus a d. Jo. Petraloysio affirmat 2. testis.

[4]) Pettorino war 30 Jahre hindurch Sänger an Skt. Peter und bekleidete also eine zwar bescheidene, aber immerhin ehrenwerte Stellung. Als langjähriger Kopist Palestrinas besass er wohl auch dessen Vertrauen. Ihm einfach der Lüge bezw. des Meineides zeihen, hierzu scheint kein hinlänglicher Grund vorzuliegen.

insbesondere widerstreitet sein Zeugnis dem Bericht des Anonymus, der jede Note, welche Palestrina zu Papier brachte, zu kennen behauptet. Doch dürfte das Gewicht der positiven Aussage des langjährigen Kopisten Palestrinas die rein negative Beteuerung des Anonymus überwiegen. Selbst wenn Palestrina die schwierigen Korrekturen der Melodien aus dem Proprium de Tempore dem Anonymus ausnahmslos zur Durchsicht überliefs, ist es doch immerhin möglich, dass er die einfachen Antiphonen des Antiphonars ohne weiteres revidierte und seinem Kopisten übergab. Die Arbeiten an diesem Buche konnten dem vertrauten Freunde um so leichter entgehen, da sie aller Wahrscheinlichkeit nach ziemlich unbedeutend waren und in ihrem Umfange infolge der frühen Unterbrechung der Reform wohl sehr beschränkt blieben.

Über die persönliche Autorschaft Palestrinas an dem hinterlassenen Manuskript ist es von Interesse noch die Antworten zu vernehmen, welche Iginio in seinem Verhöre auf die diesbezügliche Fragen des examinierenden Beamten gab.

Befragt „ob er zu Lebzeiten seines Vaters die Choralbücher gesehen, von denen er behaupte, dass sie von seinem Vater stammen, oder ob dies erst nach dem Tode Palestrinas der Fall gewesen; und wielange Zeit vor oder nach dem Tode seines Vaters“, erwiderte Iginio:

„Ich habe diese von meinem Vater korrigierten Bücher vor seinem Tode gesehen und zwar sieben oder acht Jahre, bevor er starb, und ich habe sie nach seinem Tode gesehen. Ich weiss, dass das fragliche Buch ganz von meinem Vater korrigiert war, denn ich weiss, dass derselbe nach Empfang des Breve Gregors XIII. sich an dessen Korrektur machte, und ich sah ihn von Zeit zu Zeit damit beschäftigt; später dann habe ich dasselbe (das Buch) unter seinen Schriften gefunden.“

Dieser Antwort fügte der Angeklagte folgende Erklärung hinzu:

„Ich weiss nicht und habe nicht gesehen, dass mein Vater alles Wort für Wort revidiert und korrigiert hat.[1]) Er hatte ja

[1]) Nach einer Bemerkung Raimondis (Eingabe an Klemens VIII. um Suspension des gerichtlichen Verfahrens bis zum Urteilsspruche der Experten) hatte Iginio den Käufern Graduale und Antiphonale versprochen und dabei versichert, „das Graduale sei ganz von seinem Vater korrigiert. Palestrina habe

auf Grund des Breve das Recht, Annibale Zoilo oder andere nach seinem Belieben als Mitarbeiter herbeizurufen, und so könnte es ja wohl sein, dass dieser einen gewissen Beitrag (zu den fraglichen Büchern) geliefert habe. Trotzdem aber glaube ich, dass alles Korrektur und Arbeit meines Vaters ist, denn unter seinen Schriften habe ich diese Sachen gefunden.“

Ferner bemerkte Iginio:

„Wenngleich der eine oder andere im Auftrage meines Vaters bei der Arbeit mitbeteiligt war, so glaube ich nichtsdestoweniger, dass die Korrektur vom Anfang bis zum Ende von meinem Vatèr ist, denn die Schrift ist durchweg von einer Hand, nämlich von der des Alessandro Pettorino, also des gewöhnlichen Kopisten meines Vaters. Und da das Buch unter seinen Schriften gefunden wurde, so muss er es wohl durchgesehen und in seinem Stile überarbeitet haben. Ich glaube, wie ich schon gesagt habe, dass es nicht die Korrektur anderer, sondern die meines Vaters ist.“ Weiterhin räumte Iginio die Möglichkeit ein, „dass Annibale Zoilo oder sonst irgend jemand einen Teil der Korrektur besorgt haben könnte.“ Doch sei ohne Zweifel „auch dieser Teil von seinem Vater durchgehends revidiert worden.“ Und auf welche Gründe stützt Iginio diese Behauptung? Er hat oft gesehen, wie sein Vater „dieses Buch auf Verlangen der Käufer dahin und dorthin getragen, um einen Kaufvertrag einzuleiten. Dies aber hätte Palestrina nie und nimmer gethan, falls er das Buch nicht gründlich durchgesehen hätte.“ Ein Choralbuch in der Originalschrift Palestrinas hat Iginio so wenig als eine Kopie zu Gesicht bekommen, abgesehen von jener, welche Pettorino geschrieben.[1])

Man gewahrt mit Erstaunen, wie die Unsicherheit Iginios in seinen Aussagen zunimmt. Auch die Begründung seiner Behauptung klingt oft recht sonderbar. Er weiss, dass das fragliche Buch ganz von seinem Vater herrühre, denn er hat seinen Vater einigemale damit beschäftigt gefunden und hat dessen Manuskript unter dem Nachlasse seines Vaters entdeckt. Die Hauptfrage umgeht er, und es ist nur zu ver-

---

ausser den Sonntagsmessen, auch jene der Heiligenfeste und das Antiphonar korrigiert.“ Ob hier Betrug oder Irrtum vorliegt, muss dahingestellt bleiben. Die Unruhe Iginios zeugt allerdings von wenig Vertrauen auf seine eigenen Aussagen.

[1]) Verhör vom 16. Mai 1597.

wundern, dass der Examinator dieselbe fast ganz auf sich beruhen liess.[1]) Es kam doch alles darauf an, in welchem Umfange Iginio das Buch oder die Bücher beim Tode seines Vaters vorfand und von wessen Hand die darin enthaltenen Melodien reformiert waren?[2]) Iginio spricht bald von Büchern bald von einem Buche. Die anfängliche Versicherung „ich weiss“ schwächt sich allmählich ab zu einem vorsichtigen „ich glaube“. Er begnügt sich im weiteren Verlaufe mit einer moralischen Autorschaft Palestrinas, als ob er fürchtete, mit seinen Argumenten für die unmittelbar persönliche nicht auszureichen. Und damit bahnt er sich geschickt den Weg zur Rechtfertigung seines zweideutigen Kaufvertrages, demzufolge die Bücher, „wie man sagt“, alle von seinem Vater korrigiert sein sollten. Nach Palestrinas persönlicher Äusserung ist es aber durchaus gewiss, dass sein Manuskript das Sanctuarium nicht enthielt, als er wenige Tage vor seinem Tode dasselbe an Fulgentius und Parasoli zum Kaufe überlassen wollte. Sonach konnte Iginio nur das Dominicale und vielleicht den Anfang des Antiphonars gesehen haben, und beide Bücher kamen, wie er selbst den Käufern erklärt hatte, unvollendet in seinen Besitz. Vorsichtigerweise behauptet er, die von seinem Vater reformierten Bücher vor dessen Tod gesehen zu haben. Somit steht dahin, ob er die von ihm zum Verkaufe gebotenen Bücher, alle und ein jedes aus ihnen in seinem ganzen Umfange, zu Lebzeiten Palestrinas gesehen und ob die von ihm verkauften Bücher mit den von seinem Vater persönlich reformierten ganz oder nur zum Teile identisch sind. Wenn ja, dann wäre jeder Zweifel an der Rechtmässigkeit seines Handelns hinfällig geworden. Aber Iginio ist soweit von dieser bestimmten und entscheidenden Versicherung entfernt, dass er sogar für die vor Palestrinas Hinscheiden fertigen Teile die Mitarbeiterschaft Zoilos und anderer zugesteht und nur das Recht sich vorbehält, diese

[1]) Iginio hatte folgende Frage zu beantworten: se ha havuto mai l'originale, et di che mano, et di che parte, et da lui riformato, et dove stava, et dove hora è? Seine Antworten waren indessen, soweit aus den Akten ersichtlich, unzulänglich.

[2]) Ebensowenig wie Iginio behauptet Pettorino die Identität der umstrittenen Bücher mit jenen, die er früher nach Palestrinas Vorlage kopiert hatte.

Arbeiten einer fremden Hand als Arbeit seines Vaters zu bezeichnen, da sie von ihm geprüft oder wenigstens in Übereinstimmung mit dem Breve Gregors XIII. in Auftrag gegeben worden waren.

Iginios Aussagen heben also, wie es scheint, die Behauptungen der Zeugen nicht auf, wonach Palestrina das Dominicale und den Anfang des Antiphonars aber nicht mehr hinterliess. Im Gegenteil dürfte die vorsichtige Ausdrucksweise, in der seine Erklärungen gehalten sind, eher eine Bestätigung für die Richtigkeit dieser Aussagen der Zeugen ergeben.

Mit Palestrina hatte Zoilo die Korrektur der gregorianischen Melodien übernommen. Sein Name wurde neben jenem des Meisters von Präneste im Breve genannt. Nichts lässt erkennen, dass Palestrina die Oberleitung der Arbeit erhalten oder geführt habe. Dieselbe lag wohl in den Händen jener Prälaten, deren Obsorge die Choralreform von Gregor XIII. anvertraut worden war. Zoilo arbeitet getrennt von Palestrina. Wie dieser, dachte vielleicht auch er anfangs an eine Revision sämtlicher Melodien, beschränkte sich aber bald auf das Sanctuarium, während Palestrina das Dominicale in Angriff nahm.[1]) Wie wir von Pettorino erfahren, stammten die Messen von Ostern bis Pfingsten in Palestrinas Dominicale von Zoilo. Ausser dieser kurzen Andeutung ist uns fast keine Nachricht über seine Arbeit erhalten, nur wissen wir, dass er mit Palestrina die Reform unterbrach. 1584 verliess Zoilo Rom, um in Loreto die Kapellmeisterstelle an der Casa santa anzutreten. Er nahm sein Manuskript mit. Im Mai 1596 sah Maria Nanino bei einem Besuche in Loreto das Original im Hause der Witwe des Annibale. Es waren „Messen für die Sonntage des Kirchenjahres, ein Sanctuarium und ein Antiphonar für die Sonntage, mit der Hand geschrieben, in guter Form und für den Druck hergerichtet. Papier, Form und Noten waren dieselben wie im Manuskripte des Iginio.“[2]) Ob die Melodien in beiden Handschriften genau dieselben waren, wusste Nanino nicht, auch scheint es nicht, dass sein Angebot, die Bücher mit einander zu vergleichen, angenommen wurde.

---

[1]) Bd. I, S. 237.

[2]) Verhör vom 20. Juli 1596. Wann und wo Zoilo die Sonntagsmessen geschrieben, sagt Nanino nicht. Auffallend ist der Umstand, dass Schrift und Papier seines Manuskriptes mit dem des Iginio übereinstimmten.

Soviel über die Arbeiten und die Hinterlassenschaft der beiden Meister. Wenden wir uns nun wieder zu dem Manuskripte, das Iginio am 18. November 1594 an Raimondi und Konsorten verkaufte.

Es bestand, wie oben bemerkt wurde, aus zwei Büchern, nämlich aus dem Graduale und einem Antiphonar. Sie waren von einer Hand geschrieben und man erkannte in ihr die Hand des Pettorino.[1]) Das Urteil des Experten wird durch Iginios Aussage bestätigt.[2]) Die Schrift war rein, „gut leserlich, Buchstaben und Noten schön" auf „Papier geschrieben". Die Bücher „waren nicht gebunden", sondern „nur gefaltet" und hatten Format in 4°. Das Dominicale befand sich in gutem Zustande, nicht so das Sanctuarium, hier „gab es viele beschmutzte Blätter." [3]) Iginio hatte manche Blätter des Sanctuarium absichtlich besudelt, andere zerfetzt, um das Manuskript etwas älter erscheinen zu lassen.

In dieser Form gelangte das Manuskript an die Prüfungskommission. Die Experten liessen sich nicht täuschen. Sie wussten wohl von Don Fulgentius, der mit ihnen die Prüfung im Auftrage del Montes vornahm, dass Palestrina das Sanctuarium anfangs 1594 nicht besass und zu dessen Anfertigung drei bis vier Monate in Aussicht genommen hatte. Die kurze Zeit bis zum 2. Februar 1594 genügte also zur Korrektur dieses Buches nicht, zumal da Palestrina schon Ende Januar von seiner letzten Krankheit befallen wurde, die ihm jede litterarische Thätigkeit unmöglich machte. Das Sanctuarium war also sicher nicht von ihm reformiert. Hatte Iginio es

---

[1]) So sagt das „Votum pro Iginio": Testes probant . . . quod omnes libri sunt scripti a Petorino. Der Kopist selbst gestand (einem ähnlichen Votum zufolge): se scripsisse dictum librum. Pettorino selbst erklärte am 7. Februar 1597: il do. Palestrina ha emendato l'Antifonario tutto, che il Zoilo non n'ha fatto niente, et il Graduale, come ho detto di sopra, quale tutto è stato scritto per man mia.

[2]) Verhör vom 16. Mai 1597. Jo non so che ci sia altro originale che quello che ho venduto alli so detti scritto dal mano del sodetto Pettorino.

[3]) Aussagen eines Experten: mi furono portati, la parte Domenicale ben conditionata, l'altra parte Graduario de sanctis vi sono molte carte macchiate. Und ein anderer Zeuge: vi era qualche foglio imbrattato (besudelt) d'aqua. Vergl. hier das Votum des Auditore der Rota Anhang No. 12a. — Ähnlich das Votum eines andern Auditore der Rota (Iginius . . .): libros cœdaverit et faciem exterminaverit, ut paterni veteres apparerent.

unterschoben? Sein auffälliges Gebaren vor und nach dem zweiten Kaufvertrag liess nichts gutes vermuten.

Doch hatten sich die Experten nicht eigentlich mit dem Autor der Bücher zu befassen. Die Ritenkongregation erwartete von ihnen einfach ein Urteil über den inneren Wert der Arbeit. Denn von diesem hing die weitere Entscheidung, ob nämlich die Kongregation den Druck des Buches gestatten und seine Annahme empfehlen sollte, ab.

So betonte ihr Referat zunächst, dass das fragliche Manuskript nicht druckreif sei. Ausserdem schlossen sie aus inneren Gründen, das Sanctuarium könne unmöglich von Palestrina reformiert sein. Vor allem deuteten die Varianten zwischen dem ersten und zweiten Teil des Graduale auf verschiedene Verfasser.[1]) Sodann wurden im Sanctuarium Mängel konstatiert, die, wie die Musiker glaubten, Palestrina nie geduldet hätte.[2]) Wie interessant diese Aussagen der römischen Künstler an sich sein mögen, so reichen die vorgebrachten sachlichen Gründe doch kaum hin, den gezogenen Schluss gegen jeden Einwand sicher zu stellen. Immerhin dürften sie Iginios Behauptung, Palestrina habe das ganze Buch genau durchgesehen, genugsam entkräften.

Dies gestand selbst der Advokat Iginios ein, wie sehr er auch sonst die Richtigkeit einer solchen Beweisführung beanstandete. „Wenn diese Experten — so erwiderte derselbe — nicht glauben, dass Pierluigi bei seiner allbekannten Tüchtigkeit in der Kirchenmusik derartige Variationen dem Stile der Kirche entgegen in die Melodien aufnehmen konnte, so schulden sie als Zeugen den Beweis für diese ihre Aussage. In ihrer Eigenschaft aber als Sachverständige vermögen sie höchstens die Qualität der Melodien zu beurteilen, die Thatsache ihrer Entstehung jedoch entzieht sich ihrem Befinden." Überdies waren die Experten, wie es scheint, in ihrem Urteile etwas schwankend. Sie meinten zuletzt ziemlich kleinlaut,

---

[1]) Dieses Argument ist kaum genügend, denn thatsächlich enthält das Sanctuarium, das wahrscheinlich von Zoilo stammte, in sich eine grosse Zahl von Varianten und so müsste man aus dem genannten Grund auch auf mehrere Verfasser des Sanctuarium schliessen.

[2]) Hiergegen lässt sich mit Recht einwenden, dass Palestrina möglicherweise an der letzten Redaktion des Buches durch seinen vorschnellen Tod verhindert worden sei.

es wäre ja wohl möglich, dass Palestrina die fraglichen Variationen absichtlich angebracht habe, oder der Fehler komme vielleicht von seinem verfrühten Tode, infolgedessen er das Manuskript in unvollendetem Zustande hinterlassen musste. Ein Zeuge ging noch weiter und meinte, das Antiphonar sei ohne Fehler und müsse wohl von Palestrina korrigiert worden sein.

Bezüglich des Dominicale nahmen die Experten keinen Anstand, es in der Hauptsache als Arbeit Palestrinas anzuerkennen.

Im Prozesse zwischen Raimondi und Iginio bildete die Frage nach der Autorschaft des Manuskriptes anfangs einen der hauptsächlichen Streitpunkte. Die Behauptung Iginios, die Bücher seien von seinem Vater reformiert, zog ihm eine Kriminalanklage zu.[1]) Als die Entscheidung des Prozesses an den Dekan der Rota gelangte, nahm dieser von der Frage nach dem Autor der Bücher Abstand, obgleich sie, wie er selbst gestand, für Beurteilung der Rechtslage von höchster Bedeutung war.

Gleicherweise umging die Kongregation der Riten die Frage nach der Provenienz des Manuskriptes, als sie dessen Publikation verbot.

Allein wenn auch der Dekan der Rota und die Ritenkongregation in Begründung ihrer Entschliessungen weder für noch gegen die Autorschaft Palestrinas sich erklärten, verlieren die oben berichteten Aussagen deswegen doch nichts an Glaubwürdigkeit. Wir kennen die Gründe nicht, derentwegen beide Entscheidungen auf die zweideutige Haltung des Verkäufers in ihrer Motivierung keine Rücksicht nahmen, aber wir wissen bestimmt, dass die Auditoren der Rota in ihren Summarien dem Urteile der Experten unbedenklich und ohne jede Einschränkung beitraten und als „erwiesen“ hinnahmen,

1. dass die ungenügende Korrektur nicht von Palestrina stamme, und

2. dass Iginio die Blätter des Sanctuarium besudelt habe, um ihnen ein älteres Aussehen zu verleihen und das Sanctuarium als eine Arbeit seines Vaters auszugeben, „obgleich es dies nicht war“. Die entgegenstehende Beteuerung Iginios wurde in einem andern Summarium für die Erkenntnis der Rota

---

[1]) Hierüber im nächsten Kapitel.

(coram Mellino 2. Juni 1599) hinsichtlich des Sanctuarium einfach als „falsch" erklärt. Mit ihm vereinigen sich die übrigen Summarien. Sie stellen auf Grund des Expertenberichtes den Betrug des Iginio als Thatsache hin. Vielleicht drängte die geschickte Interpretation, mit der Iginio die Worte seines Vertrages bei allen Kreuz- und Querfragen im Verhör aufrecht erhielt, dieses Moment wieder mehr in den Hintergrund und verhinderte, dass es zuletzt den Ausschlag gab. Oder vielleicht blieb dieser Umstand fernerhin unberührt, weil die Richter des langen Prozessierens müde jeden Vorwand zu einer weiteren Appellation vermieden und sich in ihrem Urteile nur auf absolut unbestreitbare Gründe stützen.

Nach all dem bleibt gewiss, dass Palestrina das Graduale des Iginio nur zur geringeren Hälfte ausgearbeitet hatte. Seine Korrektur erstreckte sich auf die sonntäglichen Messen des Proprium de Tempore, sodann auf einige Responsorien (der Karwoche?), vielleicht auch auf die Messen der Wochentage in der Fastenzeit und der im Dominicale vorkommenden Vigilien. Doch ist letzteres weniger gewiss.

Dazu kam dann noch als Arbeit Palestrinas ein Bruchteil des Antiphonars.

Iginio wies weder beim Verkaufe noch später während des Prozesses ein Autograph seines Vaters vor. Die Schrift der Bücher war in allen Teilen dieselbe, es war die des Pettorino. Nanino glaubte in ihr jene Schrift wiederzuerkennen, welche er in den von Zoilo hinterlassenen Choralbüchern gefunden. Zudem glichen sich die Bücher in Format und Papier. Konnte Iginio nicht einfach Zoilos Bücher erworben und sie als Kopien des Manuskriptes seines Vaters unterschoben haben?

Dem widerspricht die Thatsache, dass Iginio den zweiten Teil des Graduale und nur diesen besudelte, um ihn dem ersten gleich alt erscheinen zu lassen. Das Sanctuarium war also jüngeren Datums, nnd seine Schrift frischer als die des Dominicale. Demnach konnte dieses Sanctuarium auch nicht das Autograph des Zoilo sein.[1]) Überdies wüssten wir nicht, warum Iginio den von Palestrina hinterlassenen Teil einfach hätte wegwerfen und ganz durch fremde Arbeit ersetzen sollen. Seine Aussage, dass er ein Werk seines Vaters verkaufe, hätte damit

[1]) Dieses sah Nanino noch 1596 im Hause der Witwe Zoilos.

jede Berechtigung verloren. Zudem wäre ein solcher Betrug unmöglich gewesen. Denn selbst wenn die Zeit zwischen dem ersten und zweiten Kaufvertrag zur Abschrift der beiden Bände durch eine Hand genügte, was kaum anzunehmen ist, so war gerade dieses Dominicale der Ritenkongregation und den Käufern von früher zu sehr bekannt, als dass es ohne Gefahr durch ein neues Buch ersetzt werden konnte.

Laut Protokoll des Informationsprozesses[1]) war das Sanctuarium von Annibale Zoilo gearbeitet. Iginio hatte also eine Kopie von dessen Manuskript erworben. Wenn irgendwo musste er bei dem ehemaligen Gehülfen seines Vaters Ergänzung seines Graduale suchen und finden, auch wenn er nicht durch Pettorino an diese Quelle gewiesen wurde. Zoilos Arbeit war bereits vollendet. Er brauchte also keine zeitraubenden Korrekturen. Sein Manuskript bot am meisten Aussicht auf Legitimierung von seiten der Behörden, denn Gregors XIII. Breve und Auftrag waren gleichermassen an Palestrina und Zoilo ergangen. Pettorino war zu einer selbständigen Korrektur unfähig.[2])

Von Zoilo dürften auch die unterschobenen Teile des Antiphonars stammen, welches Iginio durch Verkauf an Raimondi abtrat.

So halten wir als Ergebnis dieser Untersuchung fest:

Iginio hat thatsächlich die von seinem Vater reformierten Melodien in sein Manuskript aufgenommen, den Rest hingegen höchstwahrscheinlich aus dem Nachlasse Zoilos ergänzt.

Demnach enthielt das Manuskript die sonntäglichen Messen, ausgenommen jene von Ostern bis Pfingsten, sodann einige wenige Responsorien von Palestrina, von dem vielleicht auch die Ferialmessen und ein unbestimmbarer Teil des Antiphonars stammten.

Die Messen von Ostern bis Pfingsten waren von Annibale Zoilo. Von ihm rührte, wie sich mit ziemlicher Gewissheit

---

[1]) Vor Muscatus. Darin heisst es über Iginio und seine Behauptungen: scoprendosi che tutto cio siano menzogne et falsità et vulendo supponere la riforma et correttione fatta di detti libri dal d°. Zoilo come cosa di esso Gio. da Palestrina u. s. w. Ähnlich an einer anderen Stelle: supposto falsamente l'opera del Zoilo per quello di suo padre.

[2]) Aussage der Experten.

behaupten lässt, das ganze Sanctuarium und der unterschobene Rest des Antiphonars her. Doch steht bei Zoilos Arbeit dahin, in welcher Weise und wieweit er von seinem Gehülfen Fra Lucantello darin unterstützt worden war.

---

4. Der Prozess Pierluigi.

Prozess erster Instanz (1596—1598): Civilklage des Iginio gegen Raimondi und Konsorten vor der Camera Apostolica. Klage des Don Fulgentius gegen Iginio. Urteil des Monsignore Lapis zu Gunsten des Fulgentius gegen Iginio; zu Gunsten des Iginio gegen Raimondi. — Rekurs Raimondis an den Kardinal-Vicar. Aussagen der Experten. Der Prozess vor Perino und Alà. Urteil vom 6. Juni 1598 gegen Raimondi. Rekurs des letzteren an den Kardinal-Legaten. Votum des Dekans der Rota. Raimondi und Konsorten am 24. Oktober 1598 freigesprochen.

Prozess zweiter Instanz (1598—1599): Iginio appelliert an die Rota. Prozess vor Mellini, Lancilloto, Mellini. Die Sentenz des Mellini bestätigt am 7. Juli 1599 das Urteil vom 24. Oktober 1598 zu Gunsten des Raimondi.

Prozess dritter Instanz (1599—1602): Die Rota bestätigt am 29. Mai 1602 die früheren Entscheidungen zu Gunsten Raimondis. — Die Bücher gelangen am 2. Oktober 1602 auf den Mons pietatis.

Laut Kaufvertrag vom 18. November 1594 rückte mit dem Juni des Jahres 1596 für Parasoli und Raimondi der erste Zahlungstermin heran. Die Abschlagssumme betrug 1000 Scudi.

Raimondi hielt ein Manuskript in Händen, über dessen Wert und Verfasser von verschiedenster Seite Bedenken laut wurden.[1]) Seine Verbindlichkeit an Iginio war eine absolute. Vorsichtigerweise hatte dieser die Approbation des apostolischen Stuhles, welche in der Abmachung vom 14. März 1594 als Bedingung der gegenseitigen Verpflichtung aufgeführt war, bei dem letzten Kontrakte umgangen. Iginio wusste so gut wie Raimondi, wie wenig Wert sein Manuskript infolge eines ungünstigen Urteils der Experten haben würde. Noch hatten diese ihre Revision nicht beendet. Um so mehr drängte Iginio zur Zahlung, und um so beharrlicher weigerte sich Raimondi

---

[1]) Siehe oben S. 24.

seiner Forderung nachzukommen. So brachte Iginio die Sache vor Gericht (August 1596).[1])

Kaum war der Prozess bei der Camera Apostolica anhängig gemacht worden, als sich ganz unerwartet Don Fulgentius, der frühere Geschäftsfreund Raimondis, mit einer Klage gegen Iginio einfand. Er verlangte auf Grund des Kaufvertrages vom 14. März 1594 das fragliche Manuskript für sich.[2]) Mit welchem Rechte er Ansprüche auf das Buch erhob, ist ebenso unklar, wie zu welchem Zwecke er seine Klage vorbringen mochte, da gerade er als Mitglied der Prüfungskommission die ungünstigen Resultate der Revision vorherrschen konnte und von Palestrina selbst über den geringen Umfang seiner Reform war unterrichtet worden.[3]) Zur Begründung seiner Anschuldigung

---

[1]) Über die römischen Gerichtstribunale und ihr Verfahren unterrichtet kurz Bangen: Die römische Kurie. Münster 1854. Raimondis Liste der Citationen beginnt mit folgender Notiz: La prima citatione fu remessa alli 23. d'Agosto 1596. Iginio hoffte anfangs, er werde durch seine Klage dem Urteile der Experten zuvorkommen und Raimondi zur Zahlung nötigen, bevor es öffentlich bekannt würde, dass sein Manuskript nicht von Palestrina stammte (Anhang No. 10). Die verklagte Partei hingegen bat, man möge das Urteil solange hinausschieben, bis das Urteil der Experten vorliege.

[2]) Nach einer Bemerkung des Raimondi zu schliessen, hätte Fulgentius nicht nur in seinem eigenen Namen, sondern Namens aller im Vertrag vom 14. März genannter Verkäufer Klage geführt. Die juridischen Vota sprechen hingegen von Fulgentius als einem einzigen Käufer und Kläger.

[3]) Vielleicht war Fulgentius von Raimondi zu seiner Klage aufgefordert worden. Hatte nämlich der erste Käufer seine Einwilligung zum zweiten Kontrakte nicht gegeben, so war dieser zweite Vertrag anfechtbar, weil Iginio darin erklärte, alle Interessenten hätten ihren Konsens zum Verkaufe gegeben. Wenn nun der erste Vertrag wieder auflebte, konnte Iginio leicht zur Zurücknahme des Manuskriptes gezwungen werden, da die Gültigkeit dieses ersten Vertrages von der Approbation des Manuskriptes durch den Papst oder die Ritenkongregation abhing, und diese Approbation eben verweigert und an ihrer statt sogar förmliche Verwerfung des Manuskriptes ausgesprochen worden war. Überdies fehlten im ersten Vertrage die für Iginio vorteilhaften Beisätze: „talis qualis est et reperitur“ und „ut dicitur“, womit sich Iginio eine weite Interpretation des Wortlautes offen hielt. Darum fühlte sich Raimondi, wie auch das Votum eines Auditor bemerkt, nach der ersten Entscheidung, welche Fulgentius erwirkte, in seiner Klage gegen Iginio „sicherer“ als zuvor. Eine kurze aber ziemlich unverständliche Andeutung über die Motive des Fulgentius enthält ein juridisches Votum: Fulgentius emptor primus . . . institit libros iuxta eius Iginii obligationem sibi tradi oblato illi pretio ea ratione motus, quod si libros ut tenebantur correctos ac approbatos tradidisset non modicum lucrum fuisset ex eis percepturus etc. Allerdings lässt, was wir sonst über Fulgentius hören, seinen Charakter nicht im besten Lichte erscheinen.

behauptete Fulgentius, der Verkäufer habe seine Einwilligung zum Abschluss des zweiten Vertrages nicht eingeholt. Hiegegen erklärte Iginio, der zweite Vertrag sei in Gegenwart des Fulgentius vereinbart worden, zudem habe der Neffe des Mönches unter dessen Augen das Instrument unterschrieben, und Fulgentius selbst habe es ruhig geschehen lassen, dass Iginio die frühere Abmachung in seiner Anwesenheit zerriss. Trotzdem erwirkte Fulgentius von Monsignore Lapis als dem Stellvertreter des Auditore der Camera Apostolica eine ihm durchaus günstige Entscheidung. Am 21. Oktober erging ein Dekret, wonach das verlangte Manuskript innerhalb der nächsten zehn Tage an Fulgentius ausgeliefert werden musste.

Raimondi verlangte in seiner Abwehr gegen Iginio von diesem Beweise dafür, dass sein Manuskript thatsächlich Palestrina zum Verfasser habe. Unter dem 13. September war seine Forderung von dem Richter nachträglich unterstützt worden.[1]) Doch gelang es nicht, dieselbe aufrecht zu erhalten,[2]) und am 5. November musste Raimondi ein Dekret über sich ergehen lassen, das ihn innerhalb der nächsten drei Tage zur Zahlung der 1000 Scudi nötigte. So sah er sich zweimal betrogen. Das wertlose Manuskript sollte Fulgentius erhalten, und den enormen Preis dafür von Rechtswegen Raimondi bezahlen. Und das alles „der Erfindung“ des Parasoli und den „grossen Noten“ und „grossen Buchstaben“ zulieb.

Gegen eine solche Zumutung reichten die bedrängten Käufer unter dem 14. November beim Kardinal-Vikar[3]) ihre Appellation ein, nachdem schon am 9. desselben Monates die zwangsweise Ausführung des erwähnten Dekretes verhindert worden war. Am 15. November war Iginio nahe daran, arretiert zu werden. Allein er hatte sich zeitig vorgesehen und hielt ein „non gravetur“ in der Tasche, das ihn vor der Untersuchungshaft und ähnlichen Behelligungen schützte. Aber am 20. November wurde seinem Prokurator sowie dem Richter und

---

[1]) Die Aufzeichnungen Raimondis besagen hierüber: A 13. di settembre 1596 Venerdi ordinò ms. Lapis che la parte nostra avversaria probasse, che li libri vendutili pro tali fussero corretti et reformati da Gio. da Palestrina.

[2]) Obgleich Iginio den geforderten Beweis schuldig blieb.

[3]) Über die Kompetenz des Kardinal-Vikars sehe man Bangen l. c. S. 287 f. Unsere Darstellung folgt grossenteils der Citationsliste Raimondis sowie den historischen Angaben, die sich zerstreut in den Gerichtsakten finden.

Notar die Inhibition eröffnet und ihnen jede weitere Belästigung der Gegenpartei untersagt.[1])

Für Iginio war dieser Ausgang höchst unbequem. Er suchte daher vor allem die Angelegenheit vor eine andere Instanz zu bringen. So reichte er denn kurze Zeit darauf die Petition um Übertragung des Prozesses an die Reverenda Camera Apostolica ein.[2]) Parasoli antwortete mit Zustimmung Raimondis mit einer Klage gegen Iginio auf Kriminalverbrechen. Inzwischen hatte ein päpstliches Schreiben die Causa criminalis als praeiudicialis erklärt und dem Civilrichter, vor dem Iginio den Streit führen wollte, Schweigen auferlegt.

Die Klage des Parasoli gegen Iginio lautete auf Meineid und Betrug. Insbesondere wurde der Verkäufer bezichtigt, ein und dieselbe Sache zweimal und an verschiedene Personen verkauft zu haben. Er habe ferner ein Buch fälschlich als das Werk seines Vaters ausgegeben. Die betrügerischen Absichten des Angeklagten erhellten vor allem aus der hinterlistigen Besudelung des Buches sowie aus der Thatsache, dass er die vor Gericht geladenen Zeugen zu bereden und für sich zu gewinnen versucht habe.[3])

Die gerichtlichen Informationen waren spätestens anfangs Februar 1597 im Gange.[4]) Als Zeugen wurden vernommen

[1]) Die Inhibition erging durch Kardinal Rusticucci, der 1596 Vicarius generalis des Papstes und Iudex ordinarius der Curia Romana war. In dem Dokumente wird Iginio vorgeworfen, er habe die Bücher betrügerischerweise (dolose et fraudulenter) zu verkaufen gesucht und seinen Vater als deren Verfasser ausgegeben, obgleich „dies durchaus nicht richtig sei" (falso supponendo dictos libros fuisse correctos et reformatos a dicto quondam J. Petro Aloysio de Prenesta, licet id minime verum sit).

[2]) Die sogenannte „commissio". Es ist dies „eine an den Papst gerichtete Petition, in welcher der Rekurrent bat, die betreffende Appellations-, Nullitäts- oder Restitutionssache . . . einem anderen Richter . . . zu übertragen . . . Durch sie geschah die eigentliche introductio causae. Sie erlangte ihre Kraft von selbst, wofern die zitierte Partei entweder nicht erschien oder mit ihren Gründen nicht durchdrang". Bangen l. c. S. 386. Vgl. hierzu S. 325.

Am 15. März 1597 wurde der Prokurator Parasolis und Raimondis zum Widerspruche gegen diese Kommission aufgefordert.

[3]) Anhang No. 10. Die Aussagen Raimondis werden durch mehrere juridische Vota bestätigt.

[4]) Sie wurden geführt durch Ulisses Muscatus als Locumtenens des Kardinal-Vicars in criminalibus und von dessen Substitut. Über ihre Kompetenz vergleiche man Bangen l. c. S. 288 f.

Alessandro Pettorino als langjähriger Kopist Palestrinas, Giovanni Maria Nanino, Don Fulgentius, ein päpstlicher Ceremoniere Namens Guido, Andrea Dragoni, endlich Simon Varovius. Iginio selbst hatte ein mehrfaches Verhör zu bestehen.

Schon am 3. Februar 1597 legten Gio. Maria Nanino, Andrea Dragoni und Gio. Troiani [1]) über den Befund des fraglichen Graduale ein schriftliches Referat vor. Sie wiederholen darin, was sie früher der Ritenkongregation als Resultat ihrer Untersuchung eröffnet hatten: „Wegen der zahlreichen Varianten und erheblichen Verschiedenheiten, welche der zweite Teil des Graduale enthält, kann derselbe nicht von dem Verfasser des ersten Teiles korrigiert sein. Wir sind darum der festen Überzeugung, dass dieser zweite Teil unmöglich eine Arbeit des verewigten Gio. da Palestrina sein kann. Unser Urteil lautet vielmehr dahin, dieser zweite Teil dürfe in keiner Weise bei der Reform der Choralbücher verwertet werden, sondern müsse neu korrigiert und mit der anderen Hälfte des Graduale in Einklang gebracht werden.“ [2])

Nanino und Dragoni hatten als Zeugen etwas später ein eigenes Verhör zu bestehen. Ihre Antworten werfen zum Teil ein recht sonderbares Licht auf die Ideen, welche über den gregorianischen Choral, über die Aufgabe einer Choralreform, sowie über die persönliche Tüchtigkeit Palestrinas am Ende des 16. Jahrhunderts unter den Musikern der ewigen Stadt möglich waren. Sie sollen daher wenigstens im Auszuge hier eine Stelle finden.

Von Dragoni haben uns die Akten u. a. folgende Erklärung über den gregorianischen Choral bewahrt:

---

[1]) Troiani war Kapellmeister an Maria Maggiore. Einen ähnlichen Bericht hatten die Musiker bereits am 11. Juli 1596 ausgefertigt.

[2]) Anhang No. 11. — Dem Berichte geht in den Akten eine längere Einleitung vorher, aus welcher die Absicht der Kläger ersichtlich wird. Es heisst daselbst: intendunt docere falsam suppositionem librorum cantus firmi, ut asserebat idem Iginius, correctorum et reformatorum per eius patrem, cum tamen probetur per eam fidem, impossibile esse eosdem libros fuisse correctos et reformatos per dictum eius patrem . . . ideo petunt contra praedictum Iginium per capturam procedi et pro iustitia debitis paenis affligi eumdemque damnari in damnis et interesse . . . Insuper instant, cum agatur de poena corporali et falsitatis, cuius cognitio acerrima esse debet praesertim in re tam notabili et exemplari, per quam tota Ecclesia Dei resideret in eodem errore celebrando divina officia, ideo contra eundem non via monitorii, sed via capturae procedi debere etc.

„In diesem Gesange giebt es keinerlei Harmonie oder Zusammenklang; es fehlt also wie das Mass so die Möglichkeit eines Missklanges. Wenn ein Choral jene Töne gut einhält, die einem jeden Modus entsprechen, und wenn alle falschen Längen und Kürzen entfernt oder vermieden sind, so dass eine lange Silbe niemals kurz, und eine kurze nie lang gesungen wird (wie dies häufig der Fall ist): dann meine ich, ist ein solcher Choral gut.“

Derselbe Zeuge bemerkt dann weiterhin:

„Der alte Choral, wie ihn die Kirche von St. Gregor d. Gr. empfangen, kennt auch für jene Gesänge, welche an verschiedenen Festen oder in mehreren Offizien wiederholt werden, nur eine Melodie. In solchen Fällen findet man niemals eine Variante oder Verschiedenheit.“ [1]) Dasselbe erklärte auch Nanino,[2]) fügte aber zur Bekräftigung bei:

„In diesem Gesange soll man einfach jene Weise festhalten, die ihm Gregor d. Gr. gegeben. Die Reform hat sich nur mit Accentuierungsfehlern zu befassen, und was von den Melodien überflüssig ist, auszuscheiden.“ [3]) Der Choral sei alt, ein Werk Gregors d. Gr. oder wenigstens auf seine Veranlassung hin entstanden. Bei einer Korrektur der Melodien dürfe bloss, was daran überflüssig sei oder gegen den Accent verstosse, in Frage kommen. „Zur Entfernung der Barbarismen und schlechten Accente hat Gregor XIII. Vollmacht gegeben.“ [4]) Die Mängel, welche durch eine Reform entfernt werden müssten, seien

[1]) Il canto fermo Ecclesiastico fatto da San Gregorio et recevuto dalla Chiesa è sempre uniforme et non disforme et variato, quando un istesso officio è replicato overo triplicato.

[2]) Il rito ecclesiastico è uniforme, quando si riceva nella Chiesa di Dio le istesse parole de Introiti ò altre che concorrono nella Messa et ne Vesperi sono uniformi et non varie et differenti . . . Diese Aussagen werden mehrmals wiederholt: conforme all' ordine Ecclesiastico dovevano essere tutti conforme, concordi et uniformi . . . il d°. canto fermo nell' antico è concorde et non vario (Nanino). Bisogna che sia tutto uniforme et eguale et non variato piu in una festa che in altra. Il Santuario è disforme et vario dal Domenicale, et non uniforme et concorde, come deve essere quando è replicato òvero triplicato etc. (Dragoni). Wir werden bei Würdigung des Graduale von 1614 auf diese prinzipiellen Bemerkungen zurückkommen.

[3]) ma da canto fermo [si] ha da tenere il modo fatto da San Gregorio, et solamente si ha da correggere superfluità et cattiv' accenti.

[4]) è stato dato auttorità da Papa Gregorio XIII. di levare li barbarismi et cattivi accenti.

Druck- und Schreibfehler, die seit langem sich in die Bücher eingeschlichen hätten, meinte Dragoni.[1]) Die beiden Musiker dachten sich also die Aufgabe einer Choralreform nicht ganz so, wie Palestrina und Zoilo sie geplant hatten. Von Kürzungen der Melodien sprechen sie nur wenig und schweigen gänzlich von modalen Verstössen bezw. Korrekturen. Das Breve Gregors XIII. war ihnen während des Prozesses wohl bekannt geworden. Nanino sah dasselbe auch im Hause der Witwe Zoilo zu Loreto. Ihre Interpretation des päpstlichen Auftrages leidet jedoch infolge der falschen Voraussetzung, dass die sogenannten Barbarismen Fehler im eigentlichen Sinne und eine wirkliche Entstellung des Originals seien, die erst im Laufe der Zeit Sänger, Kopisten und Buchdrucker in die Melodien hineingetragen hätten.[2]) Über die Absichten Gregors XIII. und den Ausgang der Reform unter seinem Pontifikate waren sie allem Anscheine nach nicht unterrichtet.

Die Differenzen unter den Melodien der ersten und zweiten Hälfte des Graduale erregten bei den Experten am meisten Anstoss. Aber konnten diese Varianten nicht beabsichtigt sein? Hierauf bezog sich eine weitere Frage des amtlichen Verhörs.

Schon Fulgentius hatte darauf mit einem entschiedenen Nein geantwortet. „Hätte ein und derselbe Verfasser beide Teile des Graduale bearbeitet, so wären die erwähnten Divergenzen unbegreiflich und zumal, wenn ein so tüchtiger Mann wie Palestrina der Reformator sein sollte.“ [3]) Ähnlich erklären sich Nanino und Dragoni über diesen Punkt. Sie betrachten die betreffenden Stellen schlechthin als Fehler (errore, scorrettione). Die weiteren Ausforschungen des Richters beziehen sich daher auf das Ansehen, das Palestrina als Künstler besass. War seine Tüchtigkeit so bedeutend, dass ihm derartige in die Augen springende Fehler nicht zugemutet werden durften?

Nanino antwortet darauf mit aller wünschenswerten Offenheit:

---

[1]) scorrettione de stampa et scrittori da lungo tempo.

[2]) Man vergleiche hierzu, was weiter unten über die von unseren Experten reformierten Melodien des Pontificale Romanum gesagt ist.

[3]) Ho trovato esservi contrarietà in una istessa, quale doverebbe esser simile tra le Messe Domenicali et quelle de santi, dove de qui si può cavare, che non sono stati fatti tutti doi à una mano . . . Se havesse fatto (il Palestrina) l'uno et l'altro [libro] non è da credere, che havesse commesso tale errore per esser stato quel valent huomo.

„Den Palestrina habe ich für einen geschickten und in der Musik ausgezeichneten Künstler gehalten, aber doch nicht für den ersten und nicht für den zweiten und nicht für den dritten." [1])

Etwas zurückhaltender bemerkt der zweite Zeuge über seinen verstorbenen Kollegen:

„Ich habe Palestrina, was Musik betrifft, für einen trefflichen Mann angesehen. Allein ob er der erste oder zweite in seiner Kunst ist, das weiss ich nicht." [2])

Wie in der Autorfrage so unterschieden die Experten in ihrer Beurteilung des inneren Wertes der Bücher Dominicale und Sanctuarium.

Das Dominicale schien ihnen „gut". [3]) Sie hielten es für Palestrinas Arbeit. Aber „das Sanctuarium war nicht druckfähig, ja es durfte nach ihrer Meinung bei der Choralreform nicht einmal gebraucht werden".[4]) Die Revision dieses zweiten Teiles ergab folgende Mängel:

1. Das Buch entsprach nicht der Anordnung der Texte in Brevier und Missale.[5]) Zudem vermissten die Experten eine Reihe von Texten, die unentbehrlich waren.[6])

---

[1]) Et il Pellestrino (!) io l'ho tenuto per huomo prattico et excellente nella musica, ma non per primo, ne per secondo, ne per terzo. — Dragoni und Troiani hatten je 10 Scudi für die Revision der Bücher erhalten. Dann sagt Nanino: se io sia ò non sia tanto valente quanto il Pallestrino (!) et sappia tanto, quanto il Pallestrino, io mi rimetto al giuditio delli savii et periti della professione della Musica.

[2]) ho tenuto per valent huomo il pelestrino per conto di musica, per giudicare che sia il primo ò il secondo io non lo so.

[3]) Die folgenden Angaben stammen aus dem Munde der Experten und zwar meistens von Nanino und Dragoni (Verhör des Jahres 1598, als der Prozess vor Perino seinen Fortgang nahm). — So sagt der primus testis von den zwei genannten: Il Domenicale si tiene che sia buono, quale è stato visto et emendato dal Pellestrino (!) b. m., et cossi (si) tiene dall' altri deputati. Diese Versicherung wurde verschiedene Male gegeben. Allerdings schwächten diese Sachverständigen ihr Lob wieder ab, wenn sie erklären, die Reform habe sich auf „superfluità et cattivi accenti" zu beschränken, eine Grenze, die Palestrina überschritt.

[4]) Il Santuario non è impressibile, ne si deve accettare nella correttione del canto fermo.

[5]) So sagt ein Experte im Verhör: dico di nuovo che non osserva ordine di breviario o del Messale nelli canti fermi . . . et perciò non si possono stampare.

[6]) il libro che non si può stampare, è il Santuario Graduale, se non è

2. Das Sanctuarium enthielt Varianten zu den Melodien des Dominicale, widersprach also den Regeln des Chorals, „dessen Melodien in Wiederholungsfällen immer gleich sind".[1]) Hauptsächlich dieser Differenzen wegen weigerten sich die Experten, die Bücher als druckreif zu erklären, obschon die Melodien an sich „gesungen werden konnten".[2])

3. Selbst wenn Palestrina diese Mängel gewollt hätte, wären sie, wie die Experten meinten, trotzdem tadelnswert. „Denn eine Sache, die gut gemacht ist, gefällt eben auch jenen, die vom Fach sind und allen, die überhaupt davon etwas verstehen." [3])

Auf weiteres Drängen des Richters antworteten die Zeugen:

Das Sanctuarium könnte nur nach genauer Korrektur gedruckt werden. Zu dieser Revision, meinte ein Zeuge, könnte ein Monat genügen. Nach Entfernung dieser Fehler „wäre es von Nutzen, wenn die Bücher gedruckt würden".[4]) Doch erklärten die Experten mit einer gewissen Eifersucht und wiederholt, sie hätten die fraglichen Melodien bei ihrer Redaktion der Gesänge des Pontificale weder herbeigezogen noch irgendwie benützt.

Die Gewissenhaftigkeit dieser Zeugen und Experten steht

---

revisto . . . ci mancano tutte l'antifone del Matutino et dell' uno et del altro Antifonario, et tutti li risponsi etc. Diese Bemerkung traf aber nur das Antiphonar. Sie wurde jedoch wie die übrigen Aussagen von den Zeugen mehrmals wiederholt.

[1]) Hierüber sind die Experten einer Meinung. Mehrere ihrer Aussagen oben S. 46.

[2]) Secundus testis: Et se bene le dette Antifone poste nel Santuario stanno bene, niente di meno discordano in alcune dalle note, che stanno nel Domenicale. — Primus testis: (Die Melodien des Sanctuarium) si possono cantare, ma sono disforme et varie da quelle che si cantano piu volte l'anno. Dies galt auch von Varianten innerhalb des Sanctuarium. Bemerkenswert ist noch folgende Aussage: non è scorrettione, che sia mal cantata, ne contra le regole, perche non ci è regola, che tenga (!), ma le replicate devono essere tutte conforme, che non sono. Der zweite Zeuge fasste sein Urteil in folgenden Worten zusammen: non si possono stampare per le variationi et mancamenti . . . et per non osservare il Breviario et Messario.

[3]) Zweiter Zeuge: una cosa ben fatto piacerà ancora à quelli, che sono della professione, et universalmente à tutti quelli che se ne intendono.

[4]) tolti questi errori, che ho detto, si potrebbono stampare, et sarebbe utile à stamparle. Am günstigsten beurteilte die Melodien der früher ins Verhör genommene Zeuge Simon Varovius: dico che le macchie, che sono in detti libri di musica mi pareno, che siano artificiose et fatte à posto.

wohl ausser Frage. Nicht so ihre Urteilsfähigkeit in dem, was einer guten Choralmelodie eigen ist oder nicht. Was sie über die Bücher sagen, zeigt erstaunlich wenig Verständnis für den Choral. Sie legen viel Gewicht auf die Entdeckung der Varianten, aber übersehen, dass die Melodien mit dem offiziellen Pontificale, dessen Gesänge sie selbst reformiert hatten, in weit grösserem Widerspruche standen, und dass die Grenzen einer Reform, wie sie im Pontificale eingehalten und von ihnen im Verhör klar angegeben wurden, in den Melodien Palestrinas ohne Grund überschritten waren. Diese gutmütigen Herren unterschätzten auch die Pfiffigkeit des Advokaten jener Partei, gegen welche ihr Zeugnis lautete, und so gewannen ihre Aussagen, obgleich sie nie widerlegt wurden, auf die Entwicklung des Prozesses nur geringen [1]) und indirekten [2]) Einfluss.

Mit dem Manuskripte Palestrinas, meinte einer der Experten, werde man kaum das Geld herausschlagen, um den Kopisten für Papier und Arbeit zu bezahlen. [3]) Ähnlich ein Auditore: Die Käufer verlören „Hopfen und Malz“, wollten sie den Druck des Graduale wagen. [4]) „Das Buch sei kaum einen Kreuzer wert“, schrieb ein anderer Jurist, [5]) und Raimondi klagte dem Papste, es sei nach dem Zeugnisse der Experten und dem Urteilsspruch der Ritenkongregation völlig „wertlos geworden“. [6]) Also Grund genug für Raimondi, alles zu versuchen, um von der hohen Forderung Iginios loszukommen, und für Iginio, solang als möglich die Zurücknahme des Buches zu verweigern.

So wollte keine der Parteien von einem Ausgleiche etwas wissen. Anfangs März 1597 verlangte Iginio vom Kardinal

---

[1]) Man vergleiche weiter unten die Motivierung der Decisio bei Olivares Anhang No. 12b. Die Aussagen des „Domini Musici“ giebt das Votum zum 2. Juni 1599 in starken Ausdrücken wieder (Anhang No. 8). Es spricht von zahlreichen Varianten, das Buch sei von Fehlern voll u. s. w. Dasselbe fast mit denselben Worten sagt Kardinal d'Aragona in seinem amtlichen Schreiben (Anhang No. 14), Raimondi in seiner Eingabe an Klemens VIII.: libros . . . corruptos et nullius valoris (Anhang No. 10) u. a.

[2]) Am wirksamsten dadurch, dass die Ritenkongregation auf Grund ihrer Aussagen den Druck der fraglichen Bücher schlechterdings untersagte.

[3]) stimo che se ne possi cavare se non il valore della carta et la fatiga della scrittura.

[4]) oleum operamque perdidissent, si eorum librorum impressioni operam darent.

[5]) Anhang No. 11.

[6]) Anhang No. 8.

d'Aragona, er möge als Präfekt der Ritenkongregation ihm amtlich bezeugen, dass Palestrina sein Choralbuch der Kongregation mehrmals unterbreitet habe, und dass damals in der Kongregation Verhandlungen über die Approbation dieses Buches geführt worden seien. „Hierüber wurden in der Kongregation mehrere Dekrete [1] ausgefertigt, die bei Kardinal Gesualdo verblieben, wie Iginio durch den früheren Sekretär der Kongregation Monsignore Stella erfuhr." Der genannte Sekretär möge also den erbetenen Attest ausstellen, da eine Kopie der erwähnten Dekrete nicht zu erlangen sei.

Am 8. März willfahrte der Kardinal dem Gesuche, nachdem dem Papste zuvor Bericht erstattet worden war.[2]

Durch diesen Attest des Präfekten hoffte Iginio wohl den ungünstigen Eindruck abzuschwächen, den die Experten mit ihrem Berichte hervorgerufen hatten. Allein die Aussagen der Zeugen bestätigten nur, was schon die Prüfungskommission gegen das Graduale vorgebracht hatte. Zudem stellte sich heraus, dass die Behauptungen Iginios „Lug und Trug gewesen". Er habe Zoilos Bücher fälschlich unterschoben, habe das Manuskript zu Abschriften ausgeliehen, obgleich ihm dies durch den Vertrag nicht erlaubt gewesen und endlich habe er ein und dieselbe Sache zweien verkauft.[3]

Am 2. Mai 1598 sah sich Kardinal d'Aragona als Präfekt der Ritenkongregation veranlasst, die Stellung seiner Kongregation zu den Behauptungen und dem Manuskripte des Iginio in amtlichem Schreiben kundzuthun. Aragona rekapituliert in diesem Atteste das Urteil der Musiker, welche, von del Monte beauftragt, das Manuskript geprüft hatten. Es sei voll von Fehlern, Widersprüchen und Ungleichheiten und dürfe weder bei der

---

[1]) Gemeint sind wohl die Dekrete vom 21. Januar und 29. März 1594.

[2]) Anhang No. 13. Das Dokument trägt den Vermerk: è prodotto in actis à 9. d'Aprile 1598 citata parte ad dicendum contra. Das Aktenstück findet sich auch in „Regestum decretorum et Epistolarum S. C. R. ab a. 1588 ad a. 1599 Iussu Illmi ac Revmi Dni D. Marii Marefusci ejusd. S. Congr. secretis ex monumentis compilatum a. 1751." Der Index dieses Bandes enthält dazu die irrtümliche Bemerkung: „Cantus firmi Palestrinae a S. R. C. approbati." Vgl. Dr. Haberl: Gio. Pierluigi da Palestrina und das offizielle Graduale Romanum der editio Medicaea von 1614 (Musica sacra 1894, Beilage zu No. 2) S. 6 u. 7.

[3]) Aus dem Informationsprozess vor Muscatus.

Choralreform in irgend einer Weise Verwendung finden noch überhaupt gedruckt werden. „Beschluss und Wille Unserer Kongregation war und ist darum, dass diese Bücher auf keine Weise, weder in Rom noch auswärts, weder von Raimondi noch von einem anderen Verleger gedruckt werden dürfen.“ [1])

Dieser Entschluss der Kongregation lautete für Raimondis bedrängten Gegner sehr ungünstig, eine Entscheidung der immer unklarer werdenden Rechtsfrage führte er aber vorläufig nicht herbei. Die Verhandlungen zogen sich vielmehr in die Länge. Inzwischen drängte Iginio wiederholt zur Erledigung seiner Civilklage und verlangte Ausbezahlung oder wenigstens Deponierung der seit Juni 1596 fälligen Rate von 1000 Scudi. Der Gang seiner Angelegenheiten vor dem Kriminaltribunal versprach ihm wenig Gutes; so suchte er den Prozess hier niederzuschlagen. Raimondi durchschaute diesen Plan und richtete, um dessen Gelingen zu hintertreiben, alsbald an den Papst das Gesuch um Übertragung der Civilklage an die Kriminalbehörde oder an die Ritenkongregation.[2])

Der Papst stellte die Angelegenheit wieder dem Auditor (generalis) der Camera zu, der am 10. Juli 1597 Camillo Perino als Auditor der Camera zum Richter ernannte. Beide Parteien waren damit zufrieden. Der Prozess schien eine für Raimondi günstige Wendung zu nehmen, als Perino nach langer Verhandlung von Rom abberufen wurde. Seine Stelle übernahm Monsignore Alà. Es war dies jene Persönlichkeit, auf welche Iginio seit langem seine Hoffnung gesetzt hatte. Die Gegner erhoben keinen Widerspruch. Sie ahnten damals nicht, dass der Monsignore unter dem Einflusse Iginios und seines Schwagers stand. Dies zeigte sich bald in einer Weise, die keinen Zweifel mehr gestattete. Kurz nach Übernahme des Prozesses verurteilte Alà das Konsortium der zweiten Käufer zur Ausbezahlung des Kaufpreises. Dies geschah am 6. Juni 1598. Wie ein Auditore der Rota bemerkt, kam das Urteil ganz „unerwartet“.[3]) Unter demselben Datum erging ein Exekutions-

---

[1]) Anhang No. 14.

[2]) Anhang No. 10.

[3]) Alà wurde auf Betreiben des Iginio ernannt. Dies bezeugt ein Auditor in seinem Votum: causa post multos menses criminaliter discussa ad signaturam Smi. confugientibus iterum fuit causa civiliter ad eundem Auditorem Camerae remissa . . . qui ad instantiam adversariorum in indicem deputavit

mandat,[1]) das die Auslösung der Summe binnen drei Tage anbefahl. Sofort appellierte Raimondi an den Kardinal-Legaten der Stadt, d'Aragona, der damals zugleich die Präfektur der Ritenkongregation bekleidete und als solcher von der Wertlosigkeit des fraglichen Manuskriptes genau unterrichtet war und dieselbe in dem bereits erwähnten Atteste beurkundet hatte. Der Legat zögerte nicht. Seine Antwort lautete kurz und bestimmt, Alà dürfe vorerst keinen Schritt mehr in der Sache thun, sondern habe vom Dekan der Rota ein Votum einzuholen. Der gekränkte Monsignore musste sich fügen, und Olivares Seraphinus, der Dekan, schrieb sein Gutachten mit dem Resultate, das Manuskript könne von den betrogenen Käufern ohne weitere Verbindlichkeit an Iginio zurückgegeben werden.[2])

Alà nahm das Votum in Empfang, wusste jedoch den Weitergang der Sache durch allerlei Einwände zu verschleppen. Endlich brachte er das Gutachten zur Verlesung. Im übrigen aber hielt er sich, wie er unumwunden erklärte, in keiner Weise durch den Dekan der Rota in seinem Urteilen und Handeln gebunden.

Der Kardinal-Legat liess ihm deshalb bedeuten, er habe das Votum des Dekans in allem genau auszuführen.[3]) Ein

R. p. d. Alam. Vergl. Anhang No. 11: cum tandem confictis artibus d. Petrus Cinus . . . Familiaris Alae ac amicissimus anhelaret causam eidem R. P. D. Alae comitti, is deputatus extitit. Die verdächtige „Familiarität" des neuen Richters mit Iginio hebt auch ein anderer Auditor der Rota (Lancillotto) hervor. — In diese Periode des Prozesses fällt das wiederholte Verhör des Nanino und Dragonis, deren Aussagen oben mitgeteilt wurden.

[1]) Das Mandat wurde nie intimiert.

[2]) Anhang No. 12a.

[3]) Das Benehmen Alàs lässt die Sache des Iginio in keinem günstigen Lichte erscheinen. Am 10. Juni erhielt er vom Legaten die Weisung: nec deveniat ad expeditionem praedictae causae nisi cum voto R. P. D. Seraphini . . . Ein naheliegendes Hindernis verursachten die „Feriae". Als dieses hinweggeräumt war, erklärte Alà, seine Verpflichtung gegen den Legaten sei erfüllt, nachdem er das Votum des Dekans nur empfangen habe, cum voto decani bedeute nicht secundum votum. Der Legat erwiderte auf eine neue Bitte Raimondis: Mentis fuisse, ut R. P. D. Alà simpliciter et praecise ac in omnibus et per omnia sine additione et diminutione cum voto R. P. D. Rotae Decani, ac iuxta ac secundum illius votum et omnino de voto ipsius et non aliter quamprimum causam expediat. Die Einwände Iginios beantwortete der Kardinal mit: Nihil (23. Oktober). Am folgenden Tage kam ein neues Schreiben des Iginio an den Kardinal, worin er den Dekan offener

wiederholter Rekurs des Iginio an den Legaten am 23. und 24. Oktober 1598 wurde abgewiesen. Nun blieb Alà kein Ausweg. Er unterschrieb am 24. Oktober sein Urteil. Raimondi, Pietro Valentino und Leonardo Parasoli wurden damit jeder Verpflichtung gegen Iginio frei und ledig. Dem Iginio aber und seinem Prokurator ward „ewiges Stillschweigen" auferlegt.[1])

Allein schon am 20. November 1598 lief eine neue Appellation des Iginio ein. Er wünschte Revision des Prozesses durch die Rota, lehnte aber den von Raimondi in Vorschlag gebrachten Auditor Monsignore Mellini ab. Iginio protestierte gegen die angeblichen Kompetenzüberschreitungen des Kardinal-Legaten und verlangte, der Prozess solle wieder vor Alà geführt werden. Es war leicht, ihn abzufertigen. Ein Auditore der Rota machte zwölf Gründe geltend. Zunächst könne die Kompetenz des Legaten nicht bezweifelt werden. Der Kardinal habe alles aufgeboten, um als Dekan der Ritenkongregation genauen Bericht über den Stand der Angelegenheit zu erhalten. Es sei ferner unleugbar, dass Iginio sein Manuskript nur behufs Drucklegung verkauft habe. Seine Hypothek auf alle zu druckenden Choralbücher und die Druckapparate bewiesen dies zur Genüge. Ausserdem habe er sich das Recht auf ein Freiexemplar ausbedungen und sich vorbehalten, eine Widmung an den Papst den Büchern voranzudrucken. Erwiesenermassen stamme die Korrektur seines Manuskriptes nicht von seinem Vater, wie Iginio fälschlich [2]) behaupte. Zur Verhüllung seines

---

Parteilichkeit beschuldigte und andere Beschwerden gegen ihn erhob (una protesta lunga et piena di buggie, wie Raimondi notiert). Der Kardinal antwortete nicht mehr schriftlich, sondern gab mündlich den Befehl, in der Sache fortzufahren und die Beschwerden nicht weiter zu berücksichtigen.

[1]) Die Sentenz findet sich noch im Archivio generale zu Florenz.

[2]) Betrügerischer Umtriebe wird Iginio wiederholt in den Akten beschuldigt. Nicht allein suchte er, wie als erwiesen galt, den Büchern ein ihrem angeblichen Alter entsprechendes Aussehen zu geben, sondern er ging noch weiter und warb um die Gunst der Zeugen. So rief er einmal Dragoni aus dem Chore der Laterankirche und bat ihn, mit seinen Aussagen einstweilen zurückzuhalten. (me disse pregandomi, che di gratia non volesse dare fede di questa relatione (gemeint ist der Expertenbericht an die Ritenkongregation) per ancora, et che mi tratenesse un poco piu, perche diceva che quelli suoi adversarii lo tiravano alla lunga.) Verhör vom 7. Februar 1597. — Ähnlich ein Auditor: quodque testes subornavit, und Raimondis Eingabe an den Papst (Anhang No. 10). Ob dieses Benehmen mehr in Beschränktheit als Niederträchtigkeit des Iginio seinen Grund hatte, lässt sich nicht sicher ent-

Betruges habe er die Bücher zerfetzt und beschmutzt. Nun sei das durchaus ablehnende Urteil der Ritenkongregation ergangen. Es sei auch bekannt, dass Iginio seine Bücher ohne alles Recht zweimal an verschiedene Personen verkauft habe. Die im Vertrage als Bedingung aufgeführte Zustimmung der ersten Käufer sei nie eingeholt wurden. Fulgentius erhebe vielmehr entschiedenen Widerspruch und habe längst schon ein Exekutionsmandat gegen Iginio in Händen. Übrigens stehe dem Unzufriedenen der Rechtsweg bei der Rota offen. Wollte man das Urteil des Alà bestätigen, so sähen sich die Käufer verpflichtet, für „ein Ding, das kaum einen Kreuzer wert, die Summe von 2105 Scudi hinzulegen", gewiss „ein grosses Unrecht". Der Prozess müsse endlich einmal zu Ende kommen. Denn die Käufer seien des endlosen Haderns müde, und der Papst habe ungesäumte Erledigung anbefohlen. Alàs Parteilichkeit liege vor aller Augen, und allein ihretwegen verlange Iginio ungestüm gerade seine Entscheidung. (Anhang No. 12a.)

An Stelle des Mellini war schon am 1. Dezember 1598 Lancillotto getreten. Auch er genügte den anmassenden Forderungen des Iginio nicht und wurde von diesem als „verdächtig" zurückgewiesen. Am 19. Dezember gelangte der Prozess wieder an Mellini zurück. Nach längeren Verhandlungen einigte man sich am 3. April über den Streitpunkt; er lautete: „ob den Käufern das Recht zustehe, die Bücher dem Verkäufer zurückzugeben?"

Die Frage wurde am 2. Juni 1599 in bejahendem Sinne erledigt.[1])

scheiden. Zu einer Kriminalstrafe kam es nie, was vielleicht zu seinen Gunsten spricht. Die Worte des zweiten Vertrages: librum talem qualis est et reperitur, per ... eius patrem ... ut dicitur compositum seu correctum et reformatum de ordine f. r. Gregorii XIII. und die Thatsache, dass das Breve Gregors XIII. fremde Beihülfe zur Reform gestattete, boten einen Schild, den er und sein Advokat gewandt gegen die auf sie geschleuderte Beschuldigung des Betruges zu gebrauchen verstanden.

[1]) Gegen das Votum des Seraphino wurde u. a. geltend gemacht, der zweite Vertrag vom 18. November 1594 sei mit denselben Personen geschlossen, mit denen Iginio die frühere Vereinbarung (14. März 1594) getroffen habe. Wenn auch der Name des Fulgentius unter den Kontrahenten des zweiten Vertrages fehle, habe dies weiter nichts zu bedeuten; denn Fulgentius sei ja als Mönch unfähig, derlei Verpflichtungen einzugehen und habe das frühere Dokument nur in Vertretung seines Neffen unterzeichnet. Ferner hätten sich die

Einen Monat darauf erhielt Iginio die Vorladung zur Verlesung der Sentenz. Unter dem 5. Juli brachte er noch einige Punkte zur Sprache. Am 7. wurde, wie Raimondi notierte, „die letzte Rota gehalten“. An demselben Tage lief der Termin für die Citation des Iginio ab, und wurde die Erkenntnis des Mellini an die siegende Partei expediert.[1])

Der Prozess Pierluigi-Raimondi war also in zweiter Instanz zu Gunsten der Konsorten des letzteren entschieden. Die Kosten des gerichtlichen Verfahrens fielen Iginio zu.

Damit schliesst Raimondi die Liste der Citationen. Der Streit aber dauerte weiter. Das Tagebuch Raimondis vermerkt nichts, was über den weiteren Gang des Prozesses sicheren Aufschluss giebt. Dagegen findet sich am Schlusse der Kopie des Informationsprozesses vor Muscatus die Bemerkung:

„Mittwoch, den 29. Mai 1602 erklärte die Rota unsere früheren Rotalsentenzen als abgeschlossen.“ [2])

Sonach hatte Raimondi auch in dritter Instanz gewonnen, und war die gesetzliche Frist von wenigstens 10 Tagen verstrichen, welche ihm für eine weitere Appellation nach der letzten Sentenz (vom 19. Mai 1602?) offen blieb, ohne dass gegen sie Appellation erhoben worden war.

Käufer vor dem Verkaufe über den Stand des Manuskriptes unterrichtet und bei seiner Entgegennahme sich damit zufrieden erklärt. Das Zeugnis der Experten beweise nichts gegen die Autorschaft Palestrinas. „Wenn es ihnen unglaublich erscheint, dass Giovanni bei seiner Kunstfertigkeit Änderungen an den Melodien vorgenommen hat, die dem kirchlichen Stil entgegen sind“, so schulden sie als Zeugen den Nachweis dieser Unmöglichkeit. Nach der eigenen Aussage dieser Experten könnten die beanstandeten Mängel wohl von Palestrina beabsichtigt sein, wenn nicht einfach Mangel an Zeit den Meister an der letzten Revision seines Buches hinderte. Für die Autorschaft Palestrinas spräche die Schrift, in welcher die Bücher geschrieben seien; es sei die des Pettorino, der zur Reinschrift ein Autograph Palestrinas benutzt habe. Dem Drucke des Buches an sich stehe nichts entgegen, da es ja nichts Anstössiges enthalte. Überdies hätten sich die Käufer zum Drucke nicht verpflichtet, wie Seraphino voraussetze. Die Mängel aber, welche in den Büchern konstatiert wurden, liessen sich leicht und rasch verbessern, dafür bürge der Experten eigene Aussage. Wenn die Korrektur noch nicht geschehen, so tragen die Käufer selbst die Schuld daran u. s. w.

[1]) Die Sentenz findet sich noch unter den Papieren Raimondis im Archivio generale zu Florenz.

[2]) A 29. di maggio 1602 Mercordi fu dichiarato nella Rota che le nostre sententie date dalla Rota transierunt in rem judicatam.

Trotzdem verging noch eine geraume Zeit, ehe die Parteien zur Ruhe kamen. Am 2. Oktober 1602 wurde der Prokurator Iginios vorgeladen, er könne Bücher gegen Quittung in Empfang nehmen. Die Zurücknahme wurde verweigert. Daraufhin liess der Auditor die Bücher im Mons pietatis deponieren.[1])

---

5. Klemens VIII. und die Choralreform.

Reformen für das Pontificale 1596. Die Kommission für die Choralreformen. Stellung des Papstes zur Reform.

Um die Zeit, da der Prozess Pierluigi-Raimondi sich zu entwickeln begann, übernahmen vier römische Musiker „im Auftrage der Ritenkongregation und auf Bitten des Raimondi“[2]) die Revision der Choralmelodien für das Pontificale

[1]) Von den wenigen Notizen, die Dr. Haberl aus den Diarien des Rota-Archives in seiner Broschüre 1894 veröffentlichte (Ausserordentliche Beilage zu No. 2 der Musica sacra, Regensburg, Pustet), ist diese wohl die interessanteste. Weitere Nachforschungen Dr. Haberls in den Archiven des Mons pietatis haben zu keinem Resultate geführt. Ebensowenig jene, die auf mein Gesuch 1900 vorgenommen wurden. Das Archiv der Rota war dem Verfasser nicht zugänglich. Auf meine diesbezüglichen Bemühungen 1900 und 1901 erhielt ich zweimal die Antwort, der Zutritt zu den Dr. Haberl statutengemäss reservierten Akten könne mir um so weniger gestattet werden, als der genannte Herr die Publikation seiner Resultate in allernächste Aussicht gestellt habe. Auf meine schriftlichen Eingaben vom 11. November 1900 und 15. März 1901 erhielt ich keine Antwort, obschon Dr. Haberl, wie ich im März 1901 erfuhr, im Dezember 1900 auf sein Reservat verzichtet hatte. Mit diesen Angaben ist die Bemerkung Dr. Haberls in Musica sacra 1901 No. 3, S. 49, Anmerkung 2 beantwortet. Hoffentlich erhalten wir in dem für 1902 versprochenen Schlussband der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas auch die Resultate der im Winter 1901 von Dr. Haberl neuerdings aufgegriffenen Forschungen. — Seitdem die Experten nach dem Vertrag vom 18. November 1594 die Bücher zu sich genommen, verblieben diese bei ihnen wenigstens bis Juni 1599 (Votum 2. Juni 1599), Anhang No. 8.

[2]) Aussage des Dragoni. Jo assieme con il signore Luca Marentio et signor Gio. Maria Nanino Musici havemo revisto il Pontificale, cioè il canto fermo novamente stampato ad instantia del s. Gio. B. Raimondo et compagni per ordine della sacra Congr. de Riti. Dragoni erhielt für seine Korrektur 5 Scudi (ebensoviel erhielten wohl seine Mitarbeiter) von Raimondi. Dragoni

Romanum, dessen Neuausgabe Klemens VIII. gerade damals veranstaltete. Es waren Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino und Andrea Dragoni. Der Name des vierten wird in den uns bekannten Dokumenten nicht genannt. Vermutlich war es Troiani (?). Die Beauftragten arbeiteten ganz selbständig. Weder sie noch Raimondi wollten aus den Büchern Iginios für diese Arbeit Nutzen ziehen.[1])

Nanino und seine Genossen beurteilten die Frucht ihrer Bemühungen sehr günstig. „Die Barbarismen und schlechten Accente wurden wie alle übrigen Fehler der älteren Ausgaben des Pontificale entfernt.“

Wichtiger als dieses Geständnis ist die Bemerkung desselben Zeugen, wonach „die Ritenkongregation jene vier Deputierten mit der Reform und Emendation sämtlicher Choralmelodien beauftragt hatte und zwar mit Einschluss jener, die in Zukunft etwa noch komponiert würden“.[2])

Klemens VIII. approbierte das Pontificale am 10. Februar 1596. Sein Begleitschreiben hebt hervor, wie die rituellen Gebräuche im Laufe der Jahrhunderte manche unpassende Änderung erfahren und sich von ihrer ursprünglichen Form entfernt hätten. Die Reform unterwarf auch die ziemlich zahlreichen Choralmelodien des Pontificale einer Prüfung. „Im Gegensatze zu älteren Ausgaben seien nun viele Silben in der

---

spricht ausdrücklich nur von drei Musikern, die die Reform ausgeführt, während Nanino von vier Erwählten redet. Das Pontificale erschien Romae apud Jacobum Lunam. Impensis Leonardi Parasoli et Sociorum. Unter dem Nachlasse Raimondis finden sich noch mehrere Aufzeichnungen betreffend buchhändlerische Verträge für Druck und Verkauf des Pontificale. Als Konsorten Raimondis werden genannt: der toskanische Gesandte Gio. Niccolini, Pietro Valentino und Leonardo Parasoli (13. April 1595). Aber schon am 27. April 1595 wurde ein neuer Vertrag (mit Luna) geschlossen. Raimondi wurde auch wegen des Pontificale bald in einen Prozess verwickelt. 1602 (22. Dezember) kam eine neue Kompagnie zu stande.

[1]) Rivedessimo molto bene d^{o.} Pontificale levandone tutti i barbarismi et cattivi accenti et errori, che vi erano, reducendolo à quella perfettione, che al presente vi si trovano (!), et questo fu opera da noi eletti et deputati senza servirsi pure di una nota di opera altrui, ma solo come ho detto, opera et fatigha da noi quattro eletti gia per prima dalla sacra Congregatione de Riti à rivedere, riformare, correggere et emendare tutti i canti fermi, che sono fatti, quanto anco da farsi per l'avenire.

[2]) Vgl. Anmerkung 1.

Melodie gekürzt oder gedehnt worden, wie eine vernünftige Beobachtung der Silbenlänge es erforderte." [1])

Wie diese Grundsätze thatsächlich zur Anwendung kamen und in welchem Masse das Lob Naninos seiner Arbeit gespendet werden darf, werden wir später sehen.

Nach der Aussage desselben Nanino bestand also um 1595 in Rom eine Kommission, der die Choralreform offiziell als Aufgabe zugewiesen war. Die Kardinäle verwarfen das Manuskript des Iginio und wahrten durch Verweigerung der Druckerlaubnis für die neugeplante Reform offenen Weg. Man darf annehmen, dass die Korrektur durch Nanino und Dragoni vorgenommen, weniger der Tradition entgegengetreten wäre und dafür wie im Pontificale sich mehr an die Überlieferung angeschlossen hätte, als dies Palestrina und Zoilo und später Soriano und Anerio gethan. Der Augenblick aber, in welchem die Kommission ernannt wurde, ist bedeutsam. Gerade damals, als die Aufmerksamkeit der Kardinäle am meisten auf das Manuskript Palestrinas hingelenkt wurde, entzogen sie diesem jede Aussicht auf praktische Verwendung bei der Reform.

Doch scheint es, dass die vier Deputierten keinen ernstlichen Schritt zum Beginn ihrer Arbeiten unternahmen. Für die nächste Zeit waren sie durch den Prozess Pierluigi und die wiederholte Revision des von allen Parteien verschmähten Buches beschäftigt. Dann starb Dragoni (1598). Luca Marenzio aber hatte schon früher Rom verlassen, um seine Kunst dem Könige von Polen zu weihen. Kurz nach 1600 nahm Fulgentius den Wanderstab. Es trieb den unruhigen Mann in die

---

[1]) Constitutio Clementis VIII. „Ex quo in Ecclesia Dei." Bullarium Luxemburg. 1727. tom. III. S. 58f. § 4: ac denique cantu plano in aptiorem modulationis formulam (permultis syllabis, pro temporum natura, ubi ratio eas produci et corripi postulabat, contra quam prius in antiquo Pontificali expressum erat, magis apposite extensis vel contractis) a viris ejus rei peritis ad hoc iussu nostro delectis, diligenter redacto. Über die Prinzipien, welche bei der Reform an Text und Inhalt befolgt wurden, sagt dieselbe Constitutio: Pontificale Romanum . . . ita ex omni parte dispositum . . . ut nihil ab antiquis Pontificalium codicibus, qui tum in clarioribus Urbis Ecclesiis, tum in Nostra Vaticana Bibliotheca, ac denique in quibusdam aliis insignibus locis asservantur, alienum aut discrepans irrepserit. Bei „diesen vergleichenden Studien" wurden die Herausgeber durch das Studium älterer Autoren unterstützt. Also hier dasselbe Verfahren wie bei Brevier und Missale unter Pius V., das aber von den Musikern weder 1577 noch 1595 noch 1612—1615 nachgeahmt wurde.

Fremde, wo er ein abenteuerliches Ende fand. Nanino starb 1607 (13. März). Unter solchen Umständen konnte eine Reform freilich nicht recht von statten gehen. Raimondi wollte seinerseits nicht drängen, solange das Endergebnis seines Prozesses ungewiss war. Musste er sich trotz aller Erwartung zum Schlimmsten bequemen und Iginios Bücher annehmen, so war es nur von Vorteil, wenn einstweilen keine andere Arbeit zum Abschluss kam, die ihn bei neuen Plänen bezüglich des verstossenen Manuskriptes hinderten.[1])

Klemens VIII. hat also den Plan einer Choralreform nicht von vornherein abgewiesen. Das zeigt die Reform des Pontificale, seine Antwort auf die Anfragen des Parasoli[2]) und das dem Letztgenannten verliehene Patent vom 16. September 1593. Dabei aber machte er jeden weiteren Schritt in dieser Angelegenheit von dem Gutachten seiner Ritenkongregation abhängig, die er in ihren diesbezüglichen Entschliessungen unbehindert liess.[3])

Er unternahm die Reform auf das Drängen seiner Kapellsänger, die sich vor aller Reform praktisch über ihre Choralbücher hinweggesetzt hatten und es vortrefflich verstanden, „Melodien zu kürzen, schlechte Accente zu korrigieren und überhaupt ganz anders zu singen, als in den Büchern zu lesen war“.[4])

Offizielle Akte, welche die Choralgeschichte aus der Regierungszeit Klemens VIII. zu verzeichnen hat, betreffen Parasolis Erfindung, das Manuskript des Iginio, die Melodien des Pontificale und endlich die Berufung der Reformkommission. Alle diese Kundgebungen hatten nur wenig positiven Erfolg.

---

[1]) Mit der Auflösung der Reformkommission hängt vielleicht der von Dr. Haberl berichtete Umstand zusammen, dass Raimondi 1599 vorübergehend einen Kompromiss mit Iginio anstrebte. Musica sacra 1894. Beilage zu No. 2, S. 9.

[2]) Oben S. 15.

[3]) Der Brief Lunadoros (Anhang No. 36) schreibt, Klemens VIII. sei von seinem Reformplane (wie Gregor XIII.) durch finanzielle Schwierigkeiten bezw. durch den Mangel an geeigneten Schreibern und die grossen Auslagen beim Drucke der Bücher abgehalten worden. Wie wenig von solchen Behauptungen zu halten, wurde Bd. I, S. 255 f. und 289 bemerkt. Man vergleiche übrigens Raimondis Urteil über Klemens VIII. unten S. 79.

[4]) Bericht des spanischen Gesandten. Anhang No. 28.

In den beiden ersten Fällen waren sie von Typographen veranlasst. Wer zur Reform der Melodien im Pontificale und zur Einsetzung der genannten Kommission den ersten Anlass gegeben, ist unbekannt.

Beim Tode Klemens VIII. (3. März 1605) war bereits das elfte Jahr seinem Ende nahe, seitdem den beiden Erfindern Fulgentius Valesius und Leonardo Parasoli ein päpstliches Patent auf 15 Jahre verliehen war, und noch hatten sie erst das Pontificale und Caeremoniale[1]) „mit grossen Noten und Buchstaben“ drucken können. „Die neue und bisher unbekannte Weise zu drucken“ hatte fast keinen Nutzen gebracht. Schon hatten verschiedene Synoden im Norden neue Chorbüchern selbständig drucken lassen und von Venedig aus verbreiteten Junta, Gardanus und Liechtenstein mit Erfolg ihre Bücher in Italien und auswärts.

Der unerquickliche Prozess hatte Raimondi mehr als einen Scudi von gutem Gold[2]) und manche Stunde geraubt. In der That, die Zeit drängte. Die Konkurrenz wuchs auf allen Seiten, sie durfte nicht länger mehr freie Bahn behalten.

---

[1]) Romae. Ex Typographia linguarum externarum. Anni Iubilaei 1600 Mense Octobris. Die Ausgabe enthält jedoch nur ganz wenige Noten.

[2]) Eine Aufzeichnung Raimondis notiert als Auslagen für den Prozess vom 15. April 1594 bis 10. Juni 1595: 169 Scudi und 6 Bajocchi, und vom 10. Februar 1598 bis zum Empfang des Votums des Olivares 230 Scudi und 13 Bajocchi. Bis dahin waren 34 Exemplare des neuen Pontifikale verkauft mit einer Gesamteinnahme von 233 Scudi und 24 Bajocchi. So blieben bei jener Abrechnung nur etwas mehr als 3 Scudi.

Die Choralreform unter Paul V.

1605—1615.

---

1. Wiederaufnahme der Reform. 1605—1612.

Giovanni Battista Raimondi. Seine Erfindung.
Privileg vom 31. Mai 1608. Raimondis Vorschläge.
Erste Versuche bei Paul V. (1605). Votum des Generalprokurators der Augustiner (1608). Paul V. beruft eine Kommission aus vier Kardinälen. Das pästliche Breve. Die Kardinäle berufen sechs Musiker.
Kardinal del Monte beauftragt 1611 Soriano und Anerio mit der Reform.
Schluss der Korrektur 1612.
Raimondis Entwurf für die päpstliche Einführungsbulle.

Unter dem 13. Februar 1596 hatte Klemens VIII. die Druckerlaubnis zum Pontificale Romanum gegeben. Das päpstliche Breve gedachte in hohen Lobeserhebungen der Verdienste Leonardo Parasolis und seiner Genossen. „Ihre Opfer und Mühen hatten ja die Herausgabe des Pontificale mit reichem Bilderschmuck und reformierten Choralmelodien möglich gemacht.“ [1])

Zur Zahl jener Männer, die am Verdienste Parasolis Anteil hatten, rechnete sich auch Giovanni Battista Raimondi.

Er war Cremoneser von Geburt und hatte frühzeitig eine tüchtige Ausbildung in den klassischen und orientalischen Sprachen erhalten. In reiferem Alter durchwanderte er

---

[1]) Breve: „Romani Pontificis officio.“ Dem Pontificale von 1595 vorangedruckt: quorum sumptu ac labore effectum est, ut Romanum Pontificale, quod instaurari ac restitui mandavimus, partim recentibus typis excusum partim aeneis figuris aptiore cantu auctum in lucem prodiit. Der Text dieser prächtigen Ausgabe enthält viele und grosse Illustrationen.

Griechenland und dehnte seine Reisen selbst auf den Orient aus. Gegen Ende des Jahres 1575 kehrte er nach Italien zurück. Er wählte Rom zu seinem Aufenthalt. Hier hielt der gelehrte und welterfahrene Orientalist an der Universität einige Zeit philosophische Vorlesungen. Bald aber gab er die Lehrthätigkeit auf, um ganz in den Dienst des Kardinals Ferdinando Medici zu treten. Der Kardinal brauchte eben zur Verwirklichung seiner grossartigen Pläne[1]) eine ausserordentliche Kraft und glaubte nicht mit Unrecht, sie in dem kenntnisreichen Manne gefunden zu haben. Fortan widmete sich Raimondi fast ausschliesslich der Einrichtung und Vervollkommnung der Stamperia orientale, die er dank seiner willensstarken und emsigen Thätigkeit in kurzem zu ungewöhnlicher Leistungsfähigkeit emporbrachte. Als Leiter dieser Offizin starb er während der Drucklegung des reformierten Graduale am 13. Februar 1614.

Zur Choralreform kam Raimondi erst durch die Experimente und die Erfindung seines Arbeiters Parasoli in nähere Beziehung. Guidettis Editionen (1582—89) gingen nicht aus seiner Druckerei hervor. Zwar stand auch der Herausgeber des Directorium chori von 1582 Robert Granjon im Dienste der Stamperia orientale. Doch blieb Raimondi an der Edition des genannten Buches unbeteiligt.

Nach Raimondis eigener Aussage hat er die Versuche Parasolis frühzeitig durch persönliche Mitwirkung unterstützt. Allein sein Verdienst am Zustandekommen der ersten typographischen Proben dürfte nicht besonders gross gewesen sein. Denn das päpstliche Patent vom 16. September 1593 nennt nur die beiden Namen Fulgentius Valesius und Leonardo Parasoli und bezeichnet nur sie als Erfinder. Allerdings behauptet Raimondi, er habe damals „aus schicklichen Rücksichten auf ausdrückliche Nennung seiner Person im Privileg verzichtet und sich damit begnügt, dass an seiner Statt Don Fulgentius (als Erfinder) genannt und das Patent auf dessen Neffen Silvius Valesius ausgestellt würde“.[2]) Doch darf

---

[1]) Vgl. hierüber oben Bd. I, S. 41 ff. 43, Anmerkung 1 und 44 Anmerkung 2 und 4.

[2]) Raimondi im Entwurfe zu einer späteren Eingabe an den Papst (1607?): L'inventori del d°. modo di stampare questi libri (gemeint ist die Erfindung des Choraldruckes „mit grossen Noten und grossen Buchstaben“) sono real-

dem Fulgentius ein Mitverdienst am Gelingen der Erfindung gewiss nicht bestritten werden. In späteren Schriften und Berichten ging Raimondi noch weiter und stellte seinen Namen neben oder auch vor den Parasolis. Dabei berief er sich zu seiner Rechtfertigung „auf mehrere Urkunden, vor allem aber auf ein Dokument vom 13. April 1595“.

Nach und nach erwarb Raimondi das ausschliessliche Gebrauchsrecht der Erfindung. Schon am 8. Juni 1603 verkaufte Parasoli seinen Geschäftsanteil um 150 Scudi an einen gewissen Giovanni Paolo Terrarossa, der aber bereits am 2. Dezember 1605 seine Rechte an Muzio Staglia abtrat, von dem sie am 12. Dezember 1607 an Raimondi gelangten.[1])

Der letztere hatte die Erfindung inzwischen vervollkommnet, indem er anstatt der Holztypen solche aus Metall in Anwendung brachte. Er ging also auf die ersten Versuche Parasolis zurück, war aber so glücklich, jene Schwierigkeiten zu umgehen, welche die Verwendung von Metalltypen früher im Gefolge hatten. Worin seine Verbesserung eigentlich bestand, sagt Raimondi in keinem der erhaltenen Berichte. Dagegen zählt er in der erwähnten Eingabe die Vorteile seiner neuen oder „zweiten“ Erfindung auf. So war zunächst das übermässige Gewicht der Formen und damit das Schlimmste der früheren Versuche in Wegfall gekommen; fortan genügte zur Bedienung der Presse ein Mann. Die Herstellung der Matrizen war sehr leicht, und die Typen besassen endlich die not-

mente Gio. Battista Raimondi et Leonardo Parasoli, il quale Gio. Battista non volendo per degni rispetti essere nominato nel d°. privilegio, si contentò sub bona fide si nominasse in loco suo Don Fulgentio Valesio monaco Cisterziense in Italia, et il privileggio si spedisse come si vede in persona di Silvio Valesio . . . La bona fede del d°. Gio. Battista inventore è stata replicata et dichiarata in molti atti dal d°. Leonardo Parasoli compagno et in particolare in un Instrumento fatto addi 13. di Aprile 1595. Fulgentius lebte damals nicht mehr in Rom, und somit waren von seiner Seite keinerlei Einsprüche zu befürchten. Das erwähnte Dokument vom 13. April 1595 war wohl die Abmachung zum gemeinsamen Druck des Pontificale. — Durch die letztmalige Verbesserung der Erfindung Parasolis erhielt Raimondi allerdings ein gewisses Vorzugsrecht vor Parasoli und Fulgentius.

[1]) Nach Raimondi wäre Parasoli durch die endlos sich steigernden finanziellen Auslagen für Beschaffung und Reparatur der Holztypen zum Austritt aus dem „Choralgeschäfte“ veranlasst worden: et perciò non è maraviglia, che il Parasole vendesse la parte sua et per cossi poco prezzo di sc. 150.

wendige Dauerhaftigkeit und hätten zugleich die übrigen Nachteile der hölzernen Lettern verloren.[1])

So lag die Hoffnung dieser Erfindung, als Fulgentius Valesius um diese Zeit Rom auf immer verliess, ganz in den Händen des gewandten und strebsamen Raimondi. Der gesamte Druckapparat gehörte ihm. Er war „unbeschränkter Besitzer des Choralgeschäftes und alleiniger Inhaber des Choralprivileges".[2]) In der dritten Periode der römischen Choralreform unter Paul V. spielt daher seine Person eine Hauptrolle.

Bisher hatte die neue wie die allerneueste Erfindung nur immer neue Summen verschlungen, ohne jemals ihrem Eigentümer einen beträchtlichen Nutzen dafür einzubringen. Es waren ja, abgesehen von Pontificale und Caeremoniale nur einige Proben gedruckt worden. Nun ging das Privileg im September des folgenden Jahres seinem Ende entgegen. Wenn Raimondi nicht rechtzeitig um Erneuerung desselben einkam, war sein Patent dahin, waren alle Opfer und Berechnungen

---

[1]) Con la seconda inventione di Gio. Battista si rimedia ad ogni cosa:

1°. si rimedia al smisurato peso, . . . le forme . . . si ridruranno al peso ordinario da potersi manegiare da un huomo solo.

2°. si rimedia alla fattura delle madre, che sarà facillissima.

3°. si rimedia alla materia, perche le lettere, note et altro non saranno di legno, materia fragilissima, che presto si consuma, come e detto, et ha delli difetti, che la rendono inutile, come si e esperimentato nel lavorare quelle mostre et altri pochi fogli, ma sarà materia durissima niente differente dall' ordinaria, et saranno le lettere fatte con questa materia et in questo modo legiere et quelle forme cossi grandi di fogli papali pesaranno tanto poco, che com' è detto, un torculare solo le potra manegiare facilissimamente et se potranno stregnere facilissimamente nelli telaji per alzarle dalle tavole di forma et metterle sotto il torculo et stampare li detti libri.

Et cossi è rimediato à tutti li difetti et mancamenti dell' una et dell' altra inventione, cioè del' inventione antica et ordinaria, con che si stampano li libri ordinarii, et della nova inventione etc. etc.

[2]) In der sogleich zu erwähnenden Bittschrift um Erneuerung des Druckpatentes sagt Raimondi hierüber: Resta dunque Gio. B. Raimondi padrone assoluto di tutto il negotio della stampa et privileggio del canto fermo. Dem entsprechend sagt dann das neue Privileg Pauls V. (Qui ad Christianae Reipublicae vom 31. Mai 1608): Raymundus Cremonensis, qui sicuti asseritur, revera simul cum dicto Leonardo modum praefatum imprimendi Cantum firmum adinvenit, totum huiusmodi negotium in se fere assumpserit et iura acquisierit, et ulterius modum magis stabilem et securum ex materia metallica imprimendi Cantum firmum . . . investigaverit. Vgl. Anhang No. 15.

umsonst. Es musste also abermals petitioniert werden. Damit ergab sich wie von selbst die erwünschte Gelegenheit, die Gedanken der Kardinäle wieder mehr auf die Choralfrage zu lenken. Raimondi zögerte nicht. Noch ist uns seine Bittschrift im Entwurfe erhalten; ihr haben wir die eben gemachten Mitteilungen über die Schicksale der Erfindung entnommen. Eingangs des interessanten Schriftstückes erinnert Raimondi an den uns bekannten Attest der Ritenkongregation vom 29. März 1594,[1]) worin die Kardinäle sich zur Verleihung eines 30jährigen Privilegs zu Gunsten der Erfinder bereit erklärten. Nur ein einziges Bedenken hatte man hiergegen vorgebracht: Buchdrucker und Buchhändler protestierten gegen eine so ausschliessliche Bevorzugung eines Einzigen, und ihnen gesellten sich verschiedene Religiosen zu, da auch sie in einem solchen Privileg eine unerträgliche Beeinträchtigung ihrer Rechte erblickten. Sie fanden zudem Raimondis Preisberechnung zu hoch und erboten sich, dieselben Bücher mit geringeren Kosten herzustellen. Doch verlangten sie unbeschränktes Druckrecht.[2]) Befürchtungen erweckte ferner der schlimme Ausgang, den früher das Monopol für die Vervielfältigung des gregorianischen Kalenders genommen; es hatte infolge der Klagen, welche man fast allgemein dagegen erhob, weichen müssen und war gefallen, gerade als es dem privilegierten Basa den reichsten Gewinn versprach.[3]) „Am Ende möchte es dem neuen Patente ähnlich ergehen.“ Und dann?

---

[1]) Vgl. oben S. 20. Wie aus einem Konzepte Raimondis erhellt, wünschte er (1608) sein Privileg auf 30 Jahre ausgedehnt zu sehen. Aus dem Entwurfe heben wir noch folgende merkwürdige Stelle hervor: volumus praedictos . . . inventores hoc novo privilegio gaudere, etiam si aliquando retroactis temporibus aliquid simile impressum (quod tamen adhuc in publicum non prodiit nec vidimus nec ad scientiam nostram pervenit) contingerit reperiri. — Libros vero huiusmodi cantus firmi, quibus utuntur, qui secundum ritum Romanae Ecclesiae officia celebrant, nostra nunc reformatione reformatos [Pontificale?] vel forsan quovis alio modo quovis alio tempore etiam nostra vel pro tempore existentis Romani Pontificis auctoritate reformandos per praedictum spatium triginta annorum nulli prorsus deinceps hominum cuiuscunque conditionis . . . imprimere . . . possint. — Die clausula inhibitoria des Entwurfes richtet sich ausdrücklich noch gegen die Religiosen.

[2]) li libraji et stampatori d'accordo colli religiosi esclamavanno insieme al Papa et offerivanno li detti libraji et stampatori stamparli à molto meglior mercato, et li religiosi supplicaranno per loro interessi al Papa di comunicar il privileggio alli detti libraji.

[3]) Vgl. Bd. I, S. 264 Anmerkung 2.

Raimondi getraut sich nicht, hierauf eine klare Antwort zu geben. Er eilt über alle Zweifel hinweg. Kalender und Choralbücher sind ja verschiedene Sachen und das Recht seiner Erfindung bleibt ihm. Schon allein dieser Umstand schliesst jede ungünstige Wendung aus. „Doch müssen die nötigen Klauseln für das neue Privileg wohl überdacht werden, damit man derlei Ungelegenheiten desto sicherer aus dem Wege gehe.“ [1]) Also Vorsicht. Dazu mahnte der bisherige Verlauf der Reform, und Raimondi war durch frühere Enttäuschungen genugsam gewitzigt. Mit Rücksicht auf die Vorteile seiner vielgepriesenen Erfindung und im Hinblick auf zahlreiche Verdienste, welche er durch die orientalische Druckerei um die Interessen des päpstlichen Stuhles sich erworben, bat er am Schlusse des Schreibens um Erneuerung des Privilegs auf weitere 15 Jahre.

Sie wurde ihm noch vor Ablauf des früheren Privilegs am 31. Mai 1608 gewährt. [2])

Das Dokument rekapituliert zunächst den Inhalt jenes Patentes, das Klemens VIII. 1593 für Leonardo Parasoli und Silvius Valesius gegeben. Beachtenswert ist die im neuen Privileg gemachte Bemerkung, dass beide Erfinder, „sei es infolge ihrer Unfähigkeit, die der Last des grossen Unternehmens und Kostenaufwandes nicht gewachsen war, sei es aus anderen Gründen, ihr Werk (nämlich ihre Erfindung) nicht ganz vollendet haben noch überhaupt haben vollenden können“.

Raimondi erhält sodann als Miterfinder des Druckverfahrens, ferner auf Grund seiner Verdienste um die orientalische Druckerei und endlich in Hinsicht auf seine eigene Verbesserung der fraglichen Erfindung die ausdrückliche Erlaubnis zum Drucke von Choralbüchern und zugleich das ausschliessliche Gebrauchsrecht auf die erste und zweite Erfindung für die nächstfolgenden fünfzehn Jahre. Fortan durfte niemand innerhalb oder ausserhalb Roms Choralbücher ohne Raimondis schriftliche Zu-

[1]) Insbesondere sollte der Hinweis auf eine etwaige Choralreform nicht vergessen werden. Sein Entwurf notiert demnach: et in particolare et al loco suo quelle parole „etiam si contingeret apostolica ac nostra auctoritate dictos libros et cantum firmum quovis tempore reformari“.

[2]) Der Termin dieses neuen Privilegs begann jedoch erst mit dem 15. September 1608, nachdem das frühere Privileg hinfällig geworden. Der Wortlaut des neuen Dokumentes: Anhang Nr. 15. Das Privileg ist den beiden Bänden des Graduale von 1614 und 1615 vorangedruckt.

stimmung in grösserem, mittelgrossem oder kleinem Format mit Holz- oder Metalltypen oder mit Typen aus anderem Materiale drucken.[1])

Die Rechte Raimondis bleiben ungeschmälert, „falls der Papst je einmal eine Reform der Choralbücher anordnen sollte“. Die Klausel des alten Privilegs war also in dem neuen Dokumente glücklich untergebracht, und Raimondis Wunsch auch in diesem Punkte erfüllt.

Der Erfinder konnte damit zufrieden sein. Eine ganz ausserordentliche Vergünstigung war ihm zu teil geworden: Das Monopol auf den Druck der Choralbücher für alle Länder,[2]) ähnlich den Privilegien, welche Pius V. dem Basa in Bezug auf das reformierte Offizium B. M. V. verliehen. Freilich war der Grund dieser früheren Reservate ein anderer gewesen als hier.[3])

Im Sommer 1608 sah sich Raimondi um Geschäftsteilnehmer um, welche das Risiko beim Druck der neuen Choralbücher mit ihm tragen wollten. Die Auslagen für das grosse Unternehmen überstiegen die Kräfte des in bescheidenen Verhältnissen lebenden Mannes. Der Druck sollte mit dem Graduale beginnen und zwar mit einer Auflage von 500 Exemplaren in dem kleinsten der drei Folio-Formate. Hierzu wünschte Raimondi von seinen zwei Konsorten[4]) eine Beisteuer von 4000 Scudi in Münze, um damit die erforderlichen Apparate zu beschaffen. Den zu erhoffenden Ertrag schätzte der Unternehmer damals auf etwa 5000 Scudi. Sodann käme der Druck des Antiphonars und des Psalteriums in gleich starken Auflagen und in gleichem Formate an die Reihe, und erst nach Voll-

---

[1]) Das Reservat bezog sich auch auf Chorbücher, welche, wie z. B. das Psalterium, nicht immer Noten enthielten. Nur die Inhaber des Klementinischen Privilegs von 1593 waren bis zu dessen Ablauf im September 1608 ausgenommen.

[2]) Im Entwurf zu einer geschäftlichen Abmachung zwischen den Begründern der 1608 geplanten Gesellschaft zur Bestreitung des Choraldruckes sagt Raimondi über den Inhalt seines neuen Privilegs: che per spatio di anni 15 da cominciarsi dalli 27 di settembre prossimo à venire niuno possa stampare ne far stampare i libri del canto fermo scritti a penna.

[3]) Vgl. Bd. I, S. 264.

[4]) Einer der Konsorten war Mutius Staglia. Der Name des zweiten fehlt im Entwurfe.

endung dieser Ausgaben gedachte Raimondi dieselben Bücher in grösserem und grösstem Formate zu liefern.[1])

Wichtiger als diese geschäftlichen Notizen ist uns eine Bemerkung, welche ihnen Raimondi in dem erwähnten Entwurfe voranstellt, und worin er behauptet, er sei durch eine Bedingung seines Privilegs zum baldmöglichsten Drucke der Choralbücher gehalten.[2]) Aus welchen Worten des „Privilegs" Raimondi diese Verpflichtung ableitet, ist uns unerfindlich.

Als Paul V. 1608 das Druckpatent erneuerte und auf Raimondi übertrug, war sein Beschluss zur Wiederaufnahme der offiziellen Choralreform noch nicht gefasst. Nur hypothetisch ist von ihr die Rede. Es fällt diese Zurückhaltung um so mehr auf, wenn wir erfahren, dass dem Papste bereits seit längerer Zeit in dieser Angelegenheit Bericht erstattet wurde. Es geht dies aus dem Tagebuche Raimondis hervor. Nach einer Notiz desselben hatte man Paul V. bereits am 15. September 1605, also kurz nach seiner Thronbesteigung, „vom Chorale gesprochen". Raimondi wusste darum und notierte diesen Vorfall in seinem Diarium. Wahrscheinlich hatte er den „Sprecher" in den Vatikan geschickt und mit den entsprechenden Informationen ausgerüstet. Ein weiterer Eintrag im Tagebuche meldet eine zweite Unterredung mit dem Papste am 5. November 1605. Die Aussichten besserten sich, ja „die Sache war fast abgeschlossen".[3]) Wenige Tage später nahm Paul V. abermals Bericht entgegen. Dann aber ruhte, wie es scheint, die Frage bis Mitte Juli 1607. Am 22. dieses Monates suchte man die Aufmerksamkeit des Papstes von neuem auf den Choral und die Choralreform zu lenken. Kardinal Cesi, ein Freund des früheren Kardinals Fernando Medici,[4]) befür-

[1]) Die erste Auflage war also für Chöre von mittlerer Stärke berechnet. Die grossen Chöre an den Kathedralkirchen besassen kostbare Handschriften, von denen sie, wie Raimondi rechnete, nicht so leicht abzubringen waren.

[2]) con conditione che detto Gio. Battista quanto prima debba far stampare li detti libri corali, come piu largamente se contiene in detto privileggio.

[3]) et fu quasi concluso il negotio. Das Tagebuch findet sich unter den Documenti relativi alla storia della stamperia orientale Medicea als No. 25 Notizie di cose seguite in Roma. Archivio di Stato, Florenz.

[4]) Man erinnere sich, in welchem Verhältnisse Raimondi zu Fernando Medici stand. Auch Kardinal del Monte, der Prokurator der Reform unter Klemens VIII. und Paul V. war ein Günstling der Medici. Anhang No. 23.

wortete die Sache. Er war von Raimondi instruiert. Noch in demselben Jahre übertrug Paul V. die Angelegenheit des Canto fermo eben diesem Kardinale. Doch kam man einstweilen zu keinem Entschlusse.

Mit Beginn des nächsten Jahres (1608) verlangte Paul V. von dem Generalprokurator der Augustiner ein Gutachten über den Druck der Choralbücher. Der Prokurator sollte sich darüber erklären, „ob für die Kirche Gottes aus einem solchen Drucke mit der neuen Erfindung ein Nutzen erwachsen würde“. Die Antwort des Augustinerpaters bejahte dies. Denn eine solche Ausgabe der Choralbücher sei nicht nur nützlich sondern geradezu notwendig, da an brauchbaren Büchern Mangel herrsche. Man möge also baldmöglichst mit dem Drucke beginnen. „Bei dieser Gelegenheit liesse sich dann leicht ein weiterer Vorteil erzielen, wenn die Choralmelodien von all den Fehlern und Mängeln gereinigt würden, von denen sie voll sind“, so schloss am 24. Februar 1608 Giovanni Battista Piombino, Generalprokurator des Ordens vom hl. Augustinus sein kurzes Votum. Leider erkennen wir aus demselben weder etwas über die Natur der zahlreichen reformbedürftigen Fehler, welche der Verfasser im Auge hatte, noch in welchen Versionen oder in welchen Ausgaben der Choralmelodien dieselben vorhanden waren.[1])

Raimondi erwartete gerade von Seite der Religiosen den meisen Widerstand gegen seine Hoffnungen und Reformpläne.[2]) Sie wurden darum auch in seinem Entwurfe zur Einführungsbulle, in der Paul V. die reformierten Bücher der Kirche empfehlen sollte, mit einem besonderen und kräftigen Passus bedacht, da sie auf Grund ihrer Privilegien den neuen Choral leicht zurückweisen konnten und andererseits ein bedeutendes Kontingent zu den Kunden Raimondis stellten, falls die Annahme der neuen Bücher ihnen zur Pflicht gemacht würde. Vielleicht trugen die Vorstellungen Raimondis mit dazu bei, dass Paul V. die Meinungsäusserung des Generalprokurators

---

[1]) Anhang No. 16. Es gewinnt fast den Anschein, als ob Piombino sein Votum namens aller Orden gegeben (vgl. im Originale die Worte: noi come procuratori et Ministri de Religioni) oder wenigstens jener, die in Rom durch Generäle oder durch Generalprokuratoren vertreten waren. Die Augustiner erwiesen sich in der Folge als die eifrigsten Verbreiter des reformierten Graduale. Auch die Karmeliter liessen sich eine Preisliste vorlegen.

[2]) Anhang No. 23.

verlangte, um auch nach dieser Seite hin über die nötigen Garantien und die Opportunität einer Reform beruhigende Gewissheit zu erhalten. Ob von anderer Seite ähnliche Gutachten erhoben wurden und gleichlautende Zustimmungen einliefen, steht dahin. Nur soviel ist gewiss, dass Paul V. noch immer mit der Entscheidung zögerte. Erst unter dem 28. August 1608 erging an vier seiner Kardinäle der Auftrag zur Bildung einer Reformkommission. Sie sollte aus tüchtigen und erfahrenen Künstlern bestehen. Die Zahl der Mitglieder war dem Belieben der Kardinäle anheimgegeben. Unter den Kardinälen begegnen wir an erster Stelle wieder Franziskus Maria del Monte. Er war das Haupt der Kardinalskommission.[1]) Ihm zur Seite standen Bartholomeo Cesi, Pompeio Arigoni und Seraphino Olivares.[2])

Das päpstliche Breve ging in seiner Einleitung von der oftmals genannten Erfindung Raimondis aus. Hingegen wurden die Reformversuche Gregors XIII. wie ihre Wiederholung unter Klemens VIII. stillschweigend übergangen. Es ist dies gegen die Gewohnheit der Skriptoren der päpstlichen Kanzlei, welche bei Ausfertigung derartiger Dokumente mit unverkennbarer Vorliebe auf Entscheidungen und Akte früherer Päpste Bezug nehmen und gerne darauf hinweisen, dass, was früher ganz oder teilweise unmöglich gewesen, nunmehr glücklich vollendet sei. Auch Raimondi greift ja regelmässig auf die Urgeschichte der römischen Choralreform zurück. Unter Paul V. freilich ändert auch er seine Praxis. Das an sich so wichtige Breve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577 wird seit dem Tode Klemens VIII. nie mehr offiziell genannt, und nur einmal erwähnt es Raimondi in seinem Konzepte zur Einführungsbulle für das Graduale. Damit schwinden zugleich die Namen Palestrina und Zoilo aus den römischen Akten über die Choralreform.

Es fehlte an Choralbüchern. Raimondi konnte sie rasch beschaffen. Seine Erfindung versprach eine hübsche Aus-

[1]) Anhang No. 19. 21. 23. Auch das Breve Pauls V. nennt ihn an erster Stelle.

[2]) An die Stelle des Arigoni trat später Bellarmin. Vgl. Lunadoros Bericht an den Grossherzog von Toskana. Anhang No. 36. Nach Anhang No. 23 hätte Paul V. die Choralfrage einer Kardinalskongregation vorgelegt und wäre von dieser zu seinem Auftrage bestimmt worden. Damit ist wohl die oben erwähnte Kongregation gemeint. Der Bericht des spanischen Gesandten (Anhang No. 28) nennt die Kardinäle Monte, Arigonio, Taberna.

stattung. Warum sollte der Papst gegen die Choralausgabe sein? Wurde aber der Druck zugestanden, dann war es klar, dass auch der Inhalt der Bücher, die Melodien selbst die bestmögliche Fassung erhalten sollten. Worin bedurften die alten Chorbücher einer Korrektur? Hierüber zu urteilen war Sache der Männer von Fach. Fehler, „welche vielleicht im Laufe der Zeit die Melodien verdorben hatten, sollte man verbessern, wenn sie nach dem Urteile eben dieser Sachverständigen einer Änderung bedürften". Nicht die ursprüngliche Form, sondern ihre spätere Entstellung wollte der Papst entfernt wissen. Der Auftrag war bedingt. Seine Erfüllung hing vom Vorhandensein einer solchen Entstellung der originären Formen ab.

Somit war die Verantwortung für die Reform diesmal wie ehedem unter Gregor XIII. ganz auf Seite der Musiker. Das Gutachten des Generalprokurators der Augustiner hatte den Papst also nicht zu einem entscheidenden Schritte vermocht.

Zum Schlusse legte das Breve den Kardinälen auf, „sämtliche Choralbücher vor der Drucklegung dem Papste zur Approbation zu unterbreiten, nachdem sie von den Musikern reformiert, oder falls sie einer Reform gar nicht bedürfen, von den Kardinälen einfach revidiert worden seien".

Erst dann durften sie an Raimondi gelangen.

Ein Neudruck nicht reformierter Bücher mit päpstlicher Approbation war also nach dem Breve Pauls V. immerhin noch denkbar. Die Initiative zu den Änderungen der gregorianischen Melodien, welche in der Folge trotzdem vorgenommen wurden, ging sonach nicht eigentlich und direkt vom Papste aus, dessen Absicht einfach dahin zielte, dem fühlbaren Mangel an Choralbüchern Abhülfe zu schaffen, und in der neuen Ausgabe seiner Kirche den alten Gesang von allen im Laufe der Zeit erlittenen Entstellungen befreit wiederzuschenken.

Raimondi hatte sich die Gedanken für dieses päpstliche Breve schon lange zurecht gelegt [1]) und sie ohne Zweifel an mass-

---

[1]) Das Archivio di Stato zu Florenz bewahrt noch die Skizze Raimondis mit der Aufschrift: Nel Breve da farsi diretto all' Ill^{mi}. Card. Monte et Serafino. Vermutlich waren anfangs nur diese beiden Kardinäle für die Kommission in Aussicht genommen, oder wollte Raimondi nur sie vorschlagen, wenigstens

gebender Stelle zur Kenntnis gebracht. Nach seinem Dafürhalten musste die Reform in den Melodien mit den zahlreichen „harmonischen Verstössen, Barbarismen und Überladungen“[1]) aufräumen. Denn „zu viele Noten hindern das Verständnis des gesungenen Wortes“. Das Volk aber sollte doch mühelos die Texte der Gesänge verstehen. Wenn darum an den langgezogenen Notenlinien, wie sich's gehörte, tüchtig „geschnitten würde“, konnte dabei noch immer „die Anmut“ der Gesänge bewahrt bleiben.[2])

Aus diesen Andeutungen ersieht man, dass es sich zur Zeit, als Raimondi seinen Entwurf zu Papier brachte, nicht um die Annahme bereits reformierter Melodien, sondern vielmehr um Direktiven zu einer neuen Ausführung der Korrektur handelte. Raimondi schlug zwei Kardinäle zu deren Aufsicht vor: del Monte und Serafino. Auch dies beweist klar, dass die Aufgabe grundverschieden war von jener, welche einst der Kommission der vier Musiker bei Prüfung des von Iginio verkauften Manuskriptes zu erfüllen oblag, was übrigens auch aus dem Breve Pauls V. mit Leichtigkeit zu folgern ist.

Raimondis Gedanken fanden in dem oben erwähnten päpstlichen Erlasse zum Teil ihren Ausdruck. Nur hatte Paul V. vier statt bloss zwei Kardinäle berufen und der Reform keine bestimmte Aufgabe angewiesen, eine Reform überhaupt noch gar nicht angeordnet. Somit war Raimondis Vorschlag in der Hauptsache nicht durchgedrungen. Dagegen verlangte der Papst, hierin den Gedanken Raimondis folgend oder mit ihnen wenigstens übereinstimmend, dass die Bücher erst, nachdem sie die päpstliche Approbation erhalten, Raimondi übergeben werden sollten und zwar direkt, ohne zuvor in Zwischen-

---

bemerkt letzterer: La detta Riforma si faccia con la superintendenza delli supra detti ss. due Cardinali.

[1]) errori . . . d'inharmonia et barbarismi et dalli plenismi ancora . . . (et) dalle superfluità di note, che impediscono l'apprehensione delle parole.

[2]) Delle quale note se ne resechino tante pero, che il detto canto fermo resti con il suo decoro, advertendo che il populo, che è presente alla celebratione degli Ufficii divini, possa facilmente comprendere le parole delle lodi . . . dando commodità di tempo ancora, dove bisogna per le ceremonie. Also noch der weitere Vorteil der Vereinfachung. Die Musiker durften, so wünschte Raimondi, ihre Arbeit „niemanden auf der Welt“ zeigen. Nach Erscheinen der Ausgabe möge der Papst dem Drucker ein Monopol auf 5 Jahre verleihen. Später stieg Raimondi bedeutend in seinen Forderungen.

hände zu gelangen. Die Ereignisse unter Gregor XIII. und Klemens VIII. hatten gezeigt, wozu fremde Einmischungen führen konnten, und Raimondi mochte hoffen, durch eine derartige Klausel sich gegen ähnliche Folgen zu sichern.

Die Wahl der Kardinäle fiel auf sechs in Rom weilende Musiker. Es waren Giovanni Bernardo Nanino,[1] Curtio Mancini,[2] Ruggiero Giovanelli,[3] Francesco Soriano,[4] Fra Pietro Martire Felini[5] und endlich Felice Anerio.[6] Mehrere aus ihnen gehörten zu den Zierden der römischen Schule.

Die Aufgabe der Kommission bestand nach dem Breve Pauls V. zunächst in der Durchsicht der bisher gebräuchlichen Choralbücher. Darum lautete die kurze Anweisung, welche die Kardinäle erliessen, einfach: „Die genannten Musiker sollen die Choralmelodien revidieren und, wenn es notwendig ist, verbessern und hinzufügen oder hinwegnehmen, was ihnen nach den Erfordernissen ihrer Kunst nötig erscheint“.[7]

Über die Thätigkeit dieser Korrektoren konnten bis zur Stunde keinerlei Nachrichten aufgefunden werden. Wir können nur feststellen, dass Paul V. einige Jahre später durch Breve vom 6. März 1611 den Kardinal del Monte beauftragte, aus dem Konsortium der Revisoren zwei auszuwählen und ihnen die Ausführung der Reform zu übertragen, und dass del Monte sich für Felice Aneiro und Francesco Soriano entschied.[8] Ver-

---

[1]) Geboren 1550, gestorben 1623. Dr. Riemann, Musiklexikon. Leipzig, Hesse 1900, S. 774.

[2]) Fehlt bei Riemann. Wird bei Ceretto 1601 als vorzüglicher Musiker gerühmt. Vgl. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 3. Teil, 1813, S. 897.

[3]) Geboren um 1560, lebte noch 1615. Riemann, S. 393. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon. Bd. IV, S. 260f.

[4]) 1549—1620. Riemann, S. 1105 (Art. Suriano).

[5]) Fehlt bei Eitner und Riemann. Felini war Servit in Santa Maria in via. Anhang No. 18.

[6]) Geboren um 1560, gestorben 1630 in Rom. Riemann, S. 34. Eitner S. 146. Polyphone Kompositionen von Nanino, Giovanelli, Anerio, Soriano in Proskes Musica divina. Regensburg, Pustet.

[7]) Anhang No. 18.

[8]) Anhang No. 19. Ob die zwei Musiker zum Beginne oder zur Weiterführung der Reform berufen wurden, ist nicht zu ermitteln. Wenn das letztere, dann dürften wohl Streitigkeiten unter den 6 Mitgliedern der ersten Kommission die Arbeit verzögert haben; wenn aber ersteres, dann

mutlich hatten diese zwei Musiker die Reform der Melodien vorgeschlagen. Ob ihre Kollegen ihnen beistimmten oder nicht, ist ebenso ungewiss wie die Frage, in welchem Punkte ihre Meinungen vielleicht auseinander gingen. Die sechs Musiker waren ja gemeinsam, wenn auch nur bedingungsweise, mit einer Reform betraut worden. Wenn also zwei aus ihnen erwählt und mit der Reform förmlich betraut wurden, war, wie es scheint, die ursprüngliche Verordnung und der anfängliche Plan des Papstes geändert worden.[1])

Schon zu Beginn des nächsten Jahres meldete Raimondi in einer neuen Bittschrift an den Papst, die beiden Korrektoren hätten ihr Manuskript vollendet und bereits unterzeichnet. Zugleich bat er, Se. Heiligkeit wolle nunmehr den Druck der reformierten Choräle gestatten. Die nötigen Vorbereitungen dazu seien in seiner Offizin alle getroffen. Inzwischen möge die Bulle zur Empfehlung der Bücher ausgearbeitet, und die Kirchen zur baldmöglichsten Annahme der emendierten Gesänge ermahnt werden, wie es das Dekret der Ritenkongregation in Aussicht gestellt habe. Endlich wünschte Raimondi die Verleihung oder Erneuerung des Druckmonopols.

Das Gesuch fand, wie es scheint, rasche Erledigung. Denn bereits am 22. Februar 1612 lag das Druckprivileg Pauls V. im Entwurfe vor. Als Grundlage diente das Motu proprio vom 31. Mai 1608. Auf die musikalische Reform und Bearbeitung der Melodien kommt der Entwurf nur in allgemeinen Ausdrücken zu sprechen. Im Einvernehmen mit den Kardinälen der Ritenkongregation habe Paul V. die Choralmelodien „von erfahrenen und zuverlässigen Kantoren prüfen lassen, die nun ihrerseits die Gesänge mit grossem Fleisse revidiert und wiederhergestellt hätten“. Raimondi sollte für die ausserordentlichen Auslagen und Arbeiten, die er bei Veröffent-

haben sich die 6 Musiker wohl nur mit der Opportunität bezw. Notwendigkeit einer Reform befasst und fast drei Jahre hin und her deliberiert, was auf kein dringendes Bedürfnis und auf kein brennendes Verlangen nach Reformbüchern schliessen liesse.

[1]) Es fällt auf, dass von den im Breve Pauls V. (vom 28. August 1608) genannten Kardinälen nur zwei das Dekret zur Bildung der Prüfungskommission unterzeichnet haben. Der Rücktritt der beiden anderen Olivares und Arigonio brachte vielleicht eine kleine Verzögerung in den Gang der Angelegenheit. (?)

lichung der Bücher übernimmt, durch ein Druckprivileg auf 20 Jahre entschädigt werden. (Anhang No. 20.)

Raimondi zweifelte nicht an einem glücklichen Ausgange der Choralreform. Er selbst hatte sich schon den Inhalt der Bulle, welche die reformierten Bücher in die verschiedenen Diözesen einführen sollte, in Gedanken zurecht gemacht. Unter seinen nachgelassenen Papieren finden sich noch mehrere diesbezügliche Skizzen und Aufzeichnungen, die seine Ideen über die Choralreform und die Hoffnungen, welche er an die Vollendung derselben knüpfte, enthüllen.

Die Bulle sollte zunächst einen geschichtlichen Überblick über den Verlauf der Reform seit Gregor XIII. geben. An der Spitze dieser historischen Darlegung steht die weltbekannte Thatsache, dass die Päpste seit dem Konzil von Trient ihre Aufmerksamkeit der Herausgabe des Breviers und Missale gewidmet haben. Seinem grossen Vorgänger nacheifernd, suchte dann Gregor XIII. gewissermassen zur Vollendung der früheren liturgischen Arbeiten eine Reform des liturgischen Gesanges ins Werk zu setzen. Denn eine Choralreform „fehlte noch zum würdigen Abschlusse eines so heiligen und notwendigen Werkes". Überdies verlangte der Zustand der Choralbücher mehr denn Brevier und Missale in früheren Zeiten eine gründliche Revision. Die Melodien waren ja „infolge des geringen Verständnisses der Kopisten und durch die Mithülfe schlechtberatener Musiker durch viele Fehler entstellt" und grundverdorben. Ein besonderer Übelstand waren die „Barbarismen". Sie sind dem reformlustigen Typographen ein Greuel. Denn sie verderben eine gute und richtige Aussprache, indem sie die Worte verzerren und zerstückeln. Ein weiterer Übelstand ergab sich „aus verschiedenen Verstössen gegen die Tonart, die durch eine unklare und unsichere Notation allmählich entstanden waren". Sie klingen sehr übel und reizen zudem jeden Zuhörer zum Lachen. Endlich finden sich viele „Überladungen" in den Melodien und eine Unzahl „zweckloser Noten, die nur dem Verständnisse der Worte schaden". [1])

---

[1]) Der Reform bedürfen: li barbarismi, che guastano et depravano la bona et vera pronuntia delle parole, et l'inharmonie, che per l'ambiguità d'alcune note del detto canto fermo vi sono nate, che moveno a riso il popolo, che ascolta, et li Plenismi ò vero superfluità di note inutilissime et nocive all' apprehensione delle parole. Vgl. hierzu S. 73, Anmerkung 1. Die Stelle

Bisher, so fährt Raimondi fort, standen freilich der Reform unübersteigliche Hindernisse im Wege.[1]) Die Verbreitung der Bücher war erschwert, da sie nur durch Abschriften geschehen konnte. Dabei aber hätte die Kostenlast, welche den einzelnen Kirchen aufgebürdet worden wäre, eine unerträgliche Höhe erreicht. Die glückliche Erfindung eines besseren Druckverfahrens erweckte unter Klemens VIII. neue Hoffnungen. Doch blieb die Schwierigkeit, da sich die Unbrauchbarkeit der Erfindung schon bei den ersten Proben herausstellte. So wurde eine neue Verzögerung notwendig. Nun gestattete endlich die jüngste Verbesserung, mit der Raimondi durch Anwendung von Metalltypen die Erfindung Leonardo Parasolis vervollkommnete, eine sichere und leichte Herstellung der erforderlichen Exemplare. Gott habe dies so gefügt und mit diesem letzten Hulderweise dem Papste einen deutlichen Fingerzeig zum Beginne der Reform gegeben.

So also lautete die Moral, welche Raimondi aus der Geschichte der letzten Ereignisse zum allgemeinen und eigenen Besten zog.

Nach diesen Vorgängen sollten selbstverständlich auch die Bemühungen Pauls V. um die Choralreform in der zukünftigen Bulle erwähnt werden: „vor allem also der Auftrag des Papstes an die Kardinäle und Musiker zur Übernahme der Korrektur und dann als erfreuliche Thatsache die glückliche Vollendung der langersehnten Choralreform".

Nun folgen Vorschläge disziplinärer Art. Welche Bedeutung wird den reformierten Büchern zukommen? In der That eine wichtige Frage, sogar die wichtigste für Raimondi —

---

erinnert an jenes Bd. I, S. 280 und 305 mitgeteilte Votum über das Manuskript Palestrinas.

[1]) Essendo poi stato messo in consideratione, che l'esecutione di questa santa impresa sarebbe stata odiosa per la intolerabile spesa, che sarebbe stata necessaria di far fare alle persone ecclesiastiche et à tutte le Chiese di Christianità, (non essendo capaci li libri manoscritti del d°. canto fermo, delli quali servivano procurati da loro antecessori con grossissima spesa et lunghezza di tempo) della correttione di tanti errori, et che per ciò sarebbero stati necessitati à farli rescrivere di novo cossi ben riformati, cosa veramente aspra et intolerabile, havendosi bisogna secondo la stima che si fece per questo effetto di molti millioni. Oltre che sarebbe riuscita anco vana per non ritrovarsi vi essere in un istesso tempo tanti scrittori atti à questo mestiere etc. etc. Vgl. hierzu Bd. I, S. 252.

denn je nachdem sie der Papst beantwortet, wird sich die Zahl kauflustiger Kunden steigern oder verringern. Eine wichtige Frage aber auch für die einzelnen Kirchen. Sollten sie in ihrer Gesamtheit zur Annahme der reformierten Melodien und Bücher und damit zu ganz erheblichen finanziellen Opfern verpflichtet werden oder nicht? Eine wichtige Frage für die Tendenz und Richtung der Reform: denn es galt, dem Papste die rechten Motive ans Herz, wo nicht gar die rechten Worte in den Mund zu legen.

Die päpstliche Bulle sollte ja die Reform vor der Kirche offiziell vertreten, sie rechtfertigend und erklärend, und die Stellung, welche die neuen Bücher in der Geschichte des liturgischen Gesanges in alle Zukunft behaupten würden, klar umschreiben und endgültig befestigen.

Raimondi schwankte. Einen Augenblick glaubte er, es sei besser von einer autoritativen Vorschrift der reformierten Melodien ganz abzusehen. Er kannte die Erklärung der Ritenkongregation vom 29. März 1594,[1]) worin die Kardinäle ein solches Ansinnen direkt ablehnten. Wenn der Papst die Bischöfe eindringlich ermahnte, würden diese mit der Annahme des neuen Chorals nicht zögern. Überdies konnte diese Ermahnung von Seite der höchsten Behörde auf verschiedene Weise und mit Nachdruck unterstützt werden. Raimondi scheute sich nicht, zu diesem Zwecke sogar die Verleihung einiger Ablässe in Vorschlag zu bringen.[2])

---

[1]) Vgl. oben S. 20.

[2]) Raimondi in seinem Entwurfe: per facilitar ogni cosa de plenitudine potestatis, concedemo indulgentia plenaria in forma giubilei à tutte quelle chiese della Christianità in quel primo giorno solamente, che la prima volta receveranno et meteranno in uso alcuno delli detti volumi . . . Nelli altri giorni poi in perpetuo ogni volta, che si celebraranno li detti divini offici con li detti libri riformati . . . tali et tali indulgenze und zwar an Sänger und Zuhörer. (!) Ähnliche Vergünstigungen wollte Raimondi jenen zuwenden, die zur Beschaffung der Bücher ein Almosen beisteuerten und endlich den Arbeitern seiner Druckerei, chi faticano con amore et diligentia nel stampare li sopradetti libri. Man vergleiche hierzu unten die treffende Bemerkung der spanischen Junta über diesen Vorschlag und die ruhige Art und Weise, mit der Pius V. die wichtigsten Bücher der Liturgie, Brevier und Missale der Kirche übergab. Mit ähnlichen Gedanken trug sich Raimondi bereits im Jahre 1595, als der Visitator der Augustiner mit Druckproben nach Spanien abreiste. Damals glaubte er in diesem Punkte so sicher zu sein, dass er schon durch Versprechungen Eindruck zu machen wagte.

Allein dies Alles bot dem vorsichtigen Geschäftsmanne bei weiterem Überlegen keine volle Garantie. Trotz päpstlicher Gutheissung und Empfehlung hatten die neuen Bücher der alten Tradition gegenüber voraussichtlich einen schweren Stand. Kein auswärtiger Bischof hatte bis jetzt eine Reform verlangt, keine Synode beim apostolischen Stuhle um eine solche nachgesucht. Ein allgemeines Bedürfnis nach einer offiziellen Choralreform war nicht vorhanden oder wenigstens der Kirche noch nicht zum Bewusstsein gekommen. Welche Überraschung für die Bischöfe, Kapitel und Klöster, wenn sie mit einem Male von Rom ermahnt würden, ihre altgewohnten Bücher bei Seite zu legen oder die neugedruckten Ausgaben kurz nach ihrem Ankaufe ausser Kurs zu setzen. Und dann die finanziellen Schwierigkeiten? Wird zur Erschwingung der erforderlichen Kosten überall das nötige „Verständnis" vorhanden sein? wird eine blosse Ermahnung alle Bedenken, welche sich an diesen Punkt knüpften, überwinden? Und wenn nicht, dann war die Reform umsonst, die Bücher blieben ohne Käufer, und Raimondi erlitt nach all seinen Mühen und all seinen neuen Erfindungen einen pekuniären Verlust, der ihn dem Ruin nahebrachte. Wollte er seine Rechnung bei dem Geschäfte finden, so gab es für ihn nur einen Ausweg, der Sicherheit versprach: Die Bulle musste „die alten fehlerhaften Bücher einfach ausser Gebrauch setzen, denn sonst wird die Einführung der neuen schlechterdings unmöglich sein".[1]) Dies nach Raimondis eigenster Überzeugung, deren Ausdruck uns eine Reinschrift des oben erwähnten Entwurfes aufbewahrt hat. Klemens VIII. freilich und seine Kardinäle hatten sich noch nicht zu dieser Erkenntnis durchgerungen. Allein wenn der frühere Papst einerseits die Kirchen in keiner Weise nötigen wollte[2]) und nur an eine Korrektur der älteren Bücher und Handschriften dachte, so trat er, wie Raimondi konstatiert, bewusst oder unbewusst mit sich selbst und mit seiner Ritenkongregation in Widerspruch, indem er andererseits Ein-

---

[1]) Che per mettere in uso li detti libri riformati fu bisogno in tutti farvi la bolla con l'abolitione dell' uso delli vechi scorretti et pieni d'errori, altramente non era possibile mai ad introdurli.

[2]) Klemens VIII. war der Meinung (giudicò), che le chiese non havessero ad essere forzate ne à correggere quelli libri del canto fermo, delli quali si servono hoggi, ne anco à comparare quelli che vi erano per correggersi.

heit in liturgischen Formen und Gebräuchen wünschte. Dem verstorbenen Papste aber fehlte der nüchterne Blick des Geschäftsmannes, der allen Idealismus abstreifend die Dinge nimmt, wie sie eben sind, und weiss, dass das Trägheitsgesetz auch in der moralischen Welt eine grosse Rolle spielt. Milde und Schonung führen nicht zum Ziele, würden vielmehr „als hauptsächliches und ewiges Hindernis der Reform im Wege stehen". „Darum wollen und bestimmen Wir, so lässt der kluge Vorstand der Stamperia orientale den Papst in der zukünftigen Bulle erklären, dass fortan sämtliche Kirchen diesen reformierten Gesang baldmöglichst oder wenigstens bis zu den von Uns festgesetzten Termin in Gebrauch nehmen und sich hiezu verpflichtet und gebunden erachten".[1]) Also ein streng verpflichtendes Gesetz. Die Gesamtkirche wird mit einem Schlage mit der herkömmlichen Tradition im Choralgesange brechen und die neuen Bücher einführen. Sie wird hierzu genötigt werden und warum? weil ohne diesen Zwang zwei römische Musiker und Raimondi vergebens gearbeitet haben.

Was endlich den Termin betrifft, bis zu welchem die Annahme der Reform zu geschehen hatte, so gewährte Raimondi für die Kirchen Italiens 8, für jene der übrigen Länder 14 Monate Gnadenfrist, für die beiden Indien aber eine Zeit von 4 Jahren, angefangen jeweils vom Tage der Publikation der zukünftigen Bulle.[2])

Selbstverständlich durfte ein so wichtiges Gesetz, betreffend die Abolition der alten Bücher der gewohnten Strafbestimmungen für Zuwiderhandelnde nicht ermangeln.

Mit besonderen Massregeln wurden die Religiosen bedacht.

---

[1]) „Noi dunque havendo visto et considerato maturamente, che il rimedio dato dalla detta Congregatione [dei Riti] per introdurre et mettere in uso il detto canto fermo riformato non era bastevole ne sufficiente, anzi era ostaculo et impedimento grandissimo et perpetuo à detta introduttione . . . volemo, che siano forzate et obligate tutte le chiese à mettere in uso quanto prima et nelli termini, che si diranno abasso il d°. canto fermo riformato sotto le pene et censure etc. et per questo abolimo etc. tutti quelli libri del canto fermo non riformato delli quali fin hoggi si sono serviti.

[2]) Zeitweilig wollte Raimondi sogar den entlegeneren Diözesen Italiens nur eine dreimonatliche Frist zur Annahme der Bücher einräumen.

Nicht nur sollten die Generäle der verschiedenen Orden zur Einführung der Bücher eigens verpflichtet werden, sondern ihre Proprien der Mess- und Festoffizien mussten auch sofort nach Veröffentlichung der Bulle reformiert werden. Zu dem Zwecke „sollten die Religiosen je ein Exemplar ihrer Bücher der Reformkommission überbringen und ihre Melodien reformieren lassen“.[1])

Um jeden Betrug fernzuhalten, möge der Papst endlich den Gebrauch sämtlicher reformierter oder unreformierter Choralbücher, die bisher ausserhalb Roms gedruckt wurden, untersagen und bestimmen, dass „wer dieser Verordnung nicht gehorche, seiner Pflicht bei Celebration des Offiziums nicht genüge und den diesbezüglichen Strafen verfalle“.[2])

Entschuldigungen und Einwände lässt Raimondi nicht gelten. In einem begleitenden Kommentar zu seinem Entwurfe suchte er dazu noch den Papst gegen etwaige Vorstellungen zu wappnen. Mögen sich die Freunde der alten Melodien „doch ja nicht mit der Schönheit und Zierlichkeit ihrer Manuskripte rühmen. Sind diese auch dem äusseren Anscheine nach reinem, in Goldschmucke schimmerndem Linnen gleich, so wimmeln sie in Wirklichkeit im Innern von giftigen Scorpionen und hässlichem Gewürm“.[3])

Es giebt nur eine Entschuldigung für eine solche Sprache und so masslose Pläne: Raimondis Unkenntnis, die freilich in allem, was den Choral betraf, eine erstaunlich grosse war. In der That, nur ein ganz unbegreiflicher Mangel an Verständnis konnte einen Mann wie Raimondi die Verwirklichung der geschilderten Pläne hoffen und wünschen lassen und ihm die

[1]) subito dopo la publicatione di questa Bolla portino di tutti li loro libri di canto fermo delli quali si servano . . . uno per sorte à quelli Musici che saranno stati eletti per fare questa correttione et riforma, acciò che li detti Musici . . . riformino.

[2]) prohibimo ancora tutti quelli libri di canto fermo ancor che riformati, che saranno stampati in altri lochi fora che in Roma . . . Sappino che volemo, che non habino satisfatto al debito loro nella celebratione di detti divini officii, et incorrano elle pene etc.

[3]) Che non glorianno della bellezza et politezza delli loro manoscritti, perche si gloriaranno come di tanti panni bianchi, indorati et lavorati, ma pieni di dentro di putridi vermi et di venenati scorpioni, che sono quelli già prenominati errori.

Kühnheit verleihen, sie offen von der hohen Behörde zu verlangen.

Und Paul V?

Ihm blieb die Ehre, zu Raimondis Bulle Namen und Insiegel eines Papstes zu geben, etwa so, wie der stolze Borghese seinen Namen in „grossen Lettern“ auf die Front der Peterskirche setzte.

Die Korrektur der Melodien war bereits besorgt und der Vorstand der berühmten Stamperia orientale übernahm für ihr Manuskript Druck und Vertrieb.

Somit bedurfte es nur noch des kauflustigen Publikums, und ein neues Werk kirchlicher Reform war gethan.

---

2. Die ersten Freunde der Reform.

Gesellschaft zur Bestreitung der Druckkosten: 23. Januar 1614. Berechnung des Reingewinnes.

Vorschläge an den florentinischen und spanischen Hof. Teyxeira. Sein Bericht an den Grossherzog. Kardinal del Monte über den Reingewinn. Teyxeiras Bemühungen in Mailand und Madrid. Stimmung in Madrid. Bedenken gegen die Reform. Teyxeiras Antwort.

Die Choralfrage vor dem spanischen Staatsrate. Die königliche Junta gegen eine Reform. Bericht des spanischen Gesandten aus Rom. Der Staatsrat tritt dem Entschlusse der Junta bei.

König Philipp III. gegen die Choralreform. Seine Information an den Gesandten in Rom. 14. Januar 1615. Seine Briefe an die Kardinäle Zapata und Borja und an den Papst. Bericht der Junta an den König 22. Januar 1615. Königliche Ordre an den spanischen Gesandten in Rom 7. Februar 1615. Antwort des Gesandten und letzter Beschluss der Junta.

Anerio und Soriano, die beiden Auserwählten des Kardinals del Monte hatten ihre Arbeit in etwa 10—11 Monaten beendigt. Denn spätestens im Sommer 1612 erhielt Raimondi ihr Manuskript. Doch verging noch fast das ganze folgende Jahr, ehe mit dem Drucke begonnen wurde.[1]) Wie es scheint,

[1]) Die Druckapparate waren bereits vorhanden. Denn das Bittgesuch Raimondis (vgl. S. 75) hebt dies ausdrücklich hervor: havendo già in essere con molto suo interesse tutto l'apparecchio necessario per questo effetto. Zur Beschaffung der typographischen Einrichtung war schon 1608 eine Kompagnie zwischen Raimondi und Staglia geschlossen worden (vgl. S. 68).

hatte man vom Papste finanzielle Subventionen erwartet. Als diese nicht gewährt wurden, musste der Unternehmer selbst um die nötigen Geldmittel besorgt sein und fand dieselben erst nach vielen und grossen Schwierigkeiten. Am 23. Januar 1614 kam endlich eine Vereinbarung zwischen Ludovico Angelita,[1]) Cavaliere Girolamo Lunodoro und Raimondi zu stande,[2]) die das Unternehmen nach seiner finanziellnn Seite hin sicherte.

Raimondi stand an der Spitze des Konsortiums. Er verpflichtete sich zur Herstellung des Graduale in einer Auflage von 400 Exemplaren kleineren Formates.[3])

Angelita sollte dazu 3200 Scudi beisteuern und zwar in monatlichen Raten von je 500 Scudi und einer Anfangszahlung von 700 Scudi.[4])

Lunadoro erhielt die Aufsicht über das Ganze.

Nach der Geschäftsordnung blieben je die zwei ersten Bogen sämtlicher Exemplare, welche die Presse verliessen, bei Raimondi. Die übrigen Bogen hingegen wurden zu 10 und 10 oder in beliebiger Anzahl Angelita überbracht. Infolge dieser Bestimmung besass keiner der Geschäftsteilnehmer vor Vollendung des Druckes ein vollständiges Exemplar, und war somit ein jeder vor der Versuchung bewahrt, ein Exemplar zu unterschlagen oder ohne Wissen seiner Konsorten zu veräussern.

Von dem zu erhoffenden Gewinn hatte Lunadoro Anspruch auf $^2/_{20}$, Raimondi und Lunadoro je auf $^9/_{20}$.[5])

Dieser Vertrag erfuhr bald eine beträchtliche Erweiterung, indem die Auflage von 400 auf 1000 Exemplare „kleinsten

---

1) Monsignore Abbate Ludovico Angelita war unter Klemens VIII. Maestro di Camera.

2) Diese Vereinbarung wird in einem geschäftlichen Dokumente, das nach dem Tode Raimondis (also nicht vor Februar 1614) geschrieben wurde, ausdrücklich bezeugt: sub die vigesima tertia mensis Januarii 1614 fuerit stabilita societas super imprimituram librorum nuncupatorum canto fermo, praevia Auctoritate Apostolica desuper obtenta sub die 31. Maii 1608 . . . inter Illm. D. Jo. B. Raimundum, Illm. et Rm. D. Lud. Angelitam et Illm. D. equitem Hieron. Lunadorum etc.

3) 1608 hatte man die Auflage auf 500 Exemplare bestimmt.

4) Das Geld sollte zum Ankaufe von Papier und Druckfarben (schwarz und rot), für Arbeitslöhne, Miete, endlich zur Honorierung der Korrektoren der Druckbogen und der Reformatoren (Soriano und Anerio) verwendet werden.

5) Nach dem Ableben Raimondis erhielt Lunadoro $^3/_{20}$ durch letztwillige Bestimmung seines Geschäftsfreundes, die er aber nach kurzer Zeit an Angelita abtrat.

Formates" erhöht wurde. Damit steigerte sich die Vorausberechnung des Reingewinnes im schlimmsten Falle auf die enorme Summe von 200000 Scudi, angenommen, dass der Papst den Kirchen die Beibehaltung der alten Choralbücher gestatten werde, andernfalls aber auf rund 1000000 Scudi in Gold.[1])

Die Rechnung war gut, und hatte sie einen Fehler, so war es höchstens der, dass Raimondi den Reingewinn bei diesen Voraussetzungen viel zu gering veranschlagt hatte. Dies zeigt eine vertrauliche Berechnung, die fast um dieselbe Zeit dem Könige von Spanien über „die goldene Seite der Choralreform" zukam.

Die spanische Diplomatie war über Vorgänge an fremden Höfen von jeher gut unterrichtet. Kein Wunder, dass die Kunde von der geplanten Choralreform auch diesmal frühzeitig nach Madrid drang, und zwar kamen die ersten Nachrichten von Mailand,[2]) wo man durch einen Flüchtling aus Florenz auf die Sache aufmerksam geworden war.

Nachdem Paul V. die Reformarbeiten wieder aufgenommen, konnte der Plan kein Geheimnis mehr bleiben. Das Unternehmen erregte naturgemäss das Interesse jener Kleinpolitiker, die an allen Höfen zu treffen sind und sich überall einmischen, wo ein Geschäft zu machen ist. Letzteres war bei der Choralreform sicher der Fall. Das wusste jeder, der die Verhältnisse einigermassen kannte. Das bewiesen überdies die jüngsten Reformen des Breviers, des Missale und des Kalenders. Es verstand sich eigentlich von selbst, dass die Rechnung, die Raimondi in seiner Geschäftsstube entwarf, andere ihm nach- oder vorrechneten und ihrerseits daran allerlei Betrachtungen und Entschlüsse knüpften.

In Florenz hatte man schon lange von der Reform gehört. Raimondi stand ja in den engsten Beziehungen zum grossherzoglichen Hause. Die Druckerei, die er leitete, gehörte dem Hofe von Florenz. Doch betrieb Raimondi die Druck-

---

[1]) Anhang No. 36. Der damalige Wert dieser Summe übersteigt unsere heutige Schätzung (1 Scudo = ungefähr 5 Lire).

[2]) Mailand gehörte damals der spanischen Krone und wurde durch einen Statthalter verwaltet.

legung der reformierten Choralmelodien, wie es scheint, als Privatunternehmen.

Die hohen Herren in Florenz mochten darum anfangs die ganze Angelegenheit mit kühlem Blicke betrachten. Das hielt freilich Teyxeira, einen der Kammerherrn des Grossherzogs nicht ab, sich über „das Choralgeschäft“ genauer zu erkundigen. Was er erfuhr, war nach seinem Dafürhalten so wichtig, dass auch ein Serenissimus von Toscana es nicht unter seiner Würde halten mochte, sich dafür zu interessieren.

Es ging das Gerede, Raimondi werde die Druckkosten nicht aufbringen. Der Aufwand war gross, und der Papst trug immerfort Bedenken und wollte sich nicht recht entschliessen, genügende Geldmittel auszuwerfen. Man erzählte sich sogar, dass Seine Heiligkeit es gerne sähe, wenn der spanische König seine förmliche Einwilligung zur Reform gäbe oder die Reform offiziell beantragen möchte. Denn man wünschte an höchster Stelle, unliebsame Verdächtigungen fernzuhalten. Dies erreichte man ohne Zweifel am wirksamsten, wenn der spanische Monarch um die Reform bat und so wenigstens scheinbar die Initiative in dieser heiklen Sache ergriff. Insbesondere suchte die Kurie alles zu vermeiden, was nur im geringsten den Anschein hätte erwecken können, als lasse man sich in Rom bei einer rein kirchlichen Angelegenheit durch pekuniäre Interessen leiten, oder als betrachte man die Reform als eine Ertragsquelle für die erschöpften Kassen des päpstlichen Haushaltes. Vielleicht auch tauchten wieder Erinnerungen an die frühere Intervention Spaniens unter Gregor XIII. auf, und wollte man in Rom durch Übertragung der Initiative an den spanischen König sich dessen mächtigen Einflusses vergewissern. Aber wie dem immer sein mag, Paul V. fürchtete, mit der Choralreform übeln Eindruck zu machen, wenn von auswärts nicht wenigstens eine Stimme nach derselben verlangte. Denn bisher war nicht das mindeste Bedürfnis nach einer derartigen Wohlthat für das allgemeine Beste nach der ewigen Stadt gemeldet worden.[1])

[1]) Bei dem Gedanken, dass Paul V. bereits seit 1605 mit Anträgen zur Wiederaufnahme der Choralreform angegangen, um nicht zu sagen „bearbeitet“ wurde, kann man sich des Eindruckes kaum erwehren, dass der Papst nur langsam sich für den Vorschlag gewinnen liess und über sein Zaudern nie recht hinauskam. Vielleicht dürfen wir diese eben erwähnten Bedenken über die Aufnahme der Reform von seiten der auswärtigen Kirchen und Höfe mit

Indessen melden unsere Dokumente nichts von einer Andeutung oder Aufforderung, welche in diesem Sinne dem Hofe von Madrid zugegangen wäre. Dagegen bewahrt das Staatsarchiv zu Simancas ausführliche Berichte über den weiteren Gang dieser rein privaten geschäftlichen Unterhandlungen mit dem Grossherzog von Florenz und dem Könige von Spanien, geschrieben zum Teil von dem oben erwähnten florentinischen Kammerherrn.

Dieser Cameriere war von Geburt Portugiese, stand aber gerade damals in Diensten des Grossherzogs und half nach Kräften die vielen und bunten Fäden eines müssigen und intriganten Hoflebens spinnen und verknüpfen. Offene und geheime Verbindungen versorgten ihn mit den nötigen Instruktionen. Immer bereit, Vornehme und Beamte, die durch das Vorzimmer seines Gebieters schritten, in liebenswürdigster Weise auszuforschen und seinem eigenen Herrn in die geheimsten Karten zu sehen, war dieser Kammerherr über alles, was seine Privatpolitik betraf, aufs beste unterrichtet. Wenig wählerisch in den Mitteln, dafür um so mehr auf seinen eigenen Vorteil bedacht, war er nicht selten in der Lage, einen interessanten Kommentar zu den offiziellen Berichten und Noten, die am Hofe einliefen, zu liefern und manche wertvolle Kleinigkeit zum Gesamtergebnis amtlicher Erkundigungen beizusteuern.

So erhielt dieser Teyxeira Wind von der römischen Choralreform. Seine untergeordnete Stellung und ihre bescheidenen Einkünfte verwehrten ihm eine selbständige Teilnahme an diesem vielversprechenden Geschäfte. Aber den Lohn des Mittlers und Geschäftsträgers konnte er dabei gewinnen, und diesen Lohn wollte er sich nicht entgehen lassen. So trat er entschlossen in die Reihe der an der Reform beteiligten Personen. Die Rolle, die ihm zufiel, ist keine sympathische, und die Weise, wie er dieselbe übernahm und ausführte, lässt uns noch weniger Gefallen daran gewinnen. Immerhin danken wir seiner Agitation

der auffallenden Verzögerung des Druckes in Verbindung bringen. Jedenfalls verraten sie wenig Sympathie für das Unternehmen und noch weniger Vertrauen auf dessen Gelingen. Ganz unberechtigt aber erscheint unter diesen Umständen die Bemerkung des spanischen Agenten, als ob Paul V. die Reform angeordnet habe, um in seinem Pontifikate doch wenigstens ein hervorragendes Werk vollbracht und sich damit die Bewunderung der Nachwelt verdient zu haben. Anhang No. 21 und 23.

eine hübsche Anzahl wichtiger Aufzeichnungen und bedeutsame Kundgebungen jener Stimmung, mit der man in Rom, Florenz und Madrid die beginnende Choralreform begleitete.

Dieser Teyxeira also hatte das zweifelhafte Verdienst, den Grossherzog von Toscana[1]) mit den näheren Umständen der Reform bekannt zu machen. Für den beschränkten Kopf des Cameriere gab es selbstverständlich nur einen Gesichtspunkt, unter dem er das bereits im Gange begriffene Unternehmen betrachtete. Was kümmerten ihn Tradition und Kunst, oder was wusste er von Choraldrucken und Choralhandschriften, was über die Bedürfnisse der einzelnen Kirchen? Eines war ihm klar, und dies Eine genügte: das Geschäft bot Aussichten auf reichen Ertrag. Und Einer musste sich der beglückenden Notwendigkeit ergeben und den hohen Gewinn einstreichen. Warum konnte dieser beneidenswerte Eine nicht sein Serenissimus sein, und warum konnte nicht er, der gehorsame Kammerherr, eine beträchtliche Quote dabei in seine abgründlichen Taschen schieben?

Teyxeira ward diesen Gedanken nimmer los. Er war auch zu verlockend. Ein kleines Diplomatenstückchen und die Früchte fremder Arbeit kamen auch ihm zu Nutzen. Ein freimütig-vertrauliches Wort —

Teyxeira wagte es, und sein Bericht fand beim Grossherzog huldvolle Aufnahme. Nur wollte der Grossherzog mehr Gewissheit über das Gehörte haben, ehe er einen offenen und entscheidenden Schritt that. Zu dem Zwecke rief er Kardinal del Monte, der „ganz vom toscanischen Fürstenhause abhing“, nach Florenz. Durch ihn hoffte er zu erfahren, ob die Reform wirklich solche „Bedeutung“ habe, wie Teyxeira vorgab, und ob er „sein gutes Geld ohne Gefahr“ daransetzen dürfe. Del Monte kam wirklich und brachte beruhigende Antwort. Die Sache sei von grösserer Wichtigkeit, als weniger Unterrichtete glauben. Denn aus den spanischen Staaten allein brächte der erstmalige Ankauf bereits volle zehn Millionen in Gold. Natürlich folgen diesem ersten Verschleiss der Bücher zahlreiche Nachbestellungen, da die Chorbücher viel gebraucht wurden und gerade darum rasch sich abnützen. Also versprach die Reform ausser dem reichen Ertrage des erst-

[1]) Ferdinand I. (Anhang No. 21). Nach seinem Tode (1609) Cosimo II.

maligen Verkaufes auf lange Jahre hinaus eine hohe Rente. Allerdings gab del Monte zu, dass man auf ernsten Widerstand gefasst sein müsse. Besonders von seite der Religiosen seien Schwierigkeiten sicher zu erwarten. Doch habe die Kardinalskommission derartige Eventualitäten reiflich überlegt und bereits die nötigen Massregeln ins Auge gefasst. Nur wünschte der Kardinal, dass man auch den König von Spanien für die Sache gewinne, wie schon Teyxeira dem Grossherzog nahegelegt hatte. Endlich glaubte del Monte den hohen Herren die Kleinigkeit von ungefähr drei Millionen in Gold als Geschäftsanteil unbedenklich zusichern zu können.[1])

Der Grossherzog wusste genug. Was er von del Monte erfahren, hatte seine Überzeugung befestigt, „dass es sich hier wirklich um eine Angelegenheit handle, bei der man mit Leichtigkeit und ohne jemand wehe zu thun, Geld in Menge gewinne“.[2]) Das Hauptkapital sollte aus spanischem Gebiete fliessen. Dazu gehörten ausser der pyrenäischen Halbinsel mit Einschluss Portugals, Mailand, das neapolitanische Gebiet und Flandern.

Del Monte hielt es nicht unter seiner Würde, an Teyxeira von Zeit zu Zeit Bericht über den Gang der Geschäfte ergehen zu lassen. So erfuhr der Kammerherr von dem Motu proprio Pauls V., durch welches die Reform ihren Abschluss fand.[3]) Allein noch fehlte von Madrid die entscheidende Antwort, und bald erfuhr man, der spanische Hof werde sich für die Reform nicht erwärmen lassen, geschweige denn einen Antrag zur Ausführung derselben an den Papst richten.[4])

Der Grund dieser kühlen Zurückhaltung lag, wie Teyxeira glaubte, in dem ungenügenden Berichte, durch welchen der Grossherzog den Hof in Madrid hatte informieren lassen. Der Grossherzog fürchtete, wie es scheint, in dem Könige einen überlegenen Konkurrenten zu finden und mochte dessen Teilnahme an der Reform nur ungern sehen. Von den drei Millionen, welche del Monte in Aussicht stellte, sollten nämlich

---

[1]) Anhang No. 23.
[2]) Anhang No. 21.
[3]) Anhang No. 23.
[4]) Anhang No. 21.

nach der Berechnung des edelmütigen Grossherzogs nur etwa 300 000 Thaler, also genau der zehnte Teil, seinem hohen Geschäftsgenossen zufallen.[1]) Ausserdem versprach er dem Könige „noch einige Geschenke". Alles zusammen war es doch nur „eine erbärmliche Bagatelle", der zuliebe man in Spanien keinen Finger rühren wollte.[2]) Vergeblich bemühte sich Teyxeira um einen grösseren Anteil für das spanische Interesse. Sein Benehmen erweckte in Florenz Verdacht. Mancherlei Anschuldigungen wurden gegen ihn vorgebracht. Kurzer Hand nahm man seine Papiere in Beschlag und fand unter ihnen Briefe, welche über die zweideutige Haltung des Teyxeira keinen Zweifel mehr liessen. Es ergab sich, dass der famose Kammerherr mit dem spanischen Gouverneur in Mailand in Korrespondenz stand, und eben hatte er diesem über die Liga Heinrichs IV. von Frankreich gegen Spanien Nachrichten übermittelt, die ihm den besonderen Dank des Statthalters verdienten. Teyxeira wusste, welche Stunde für ihn geschlagen. Er wurde zum Tode verurteilt. Nur die schleunigste Flucht rettete ihn. Mit dem Schmerze, 40 000 Thaler in den Händen seines ehemaligen Gönners zurückzulassen, erreichte er als Bettler das mailändische Gebiet.[3])

Hier hoffte er durch die genauen Aufschlüsse, welche er dem spanischen Statthalter Marquese Hinojosa über die Choralreform zu geben im stande war, wieder zu einer erträglichen Stellung zu gelangen.[4]) Hinojosa liess seine Papiere und Vorschläge durch die beiden Präsidenten des Senates und Magistrates prüfen. Nach einigen Beratungen einigte man sich dahin, „es sei wirklich gut und notwendig, diese Sache weiterhin zu verfolgen und im Auge zu behalten". Der Gouverneur schrieb an den König. Teyxeira aber eilte nach Rom, um mit dem Papste sich zu besprechen. In der ewigen

---

[1]) Anhang No. 23.

[2]) Der Grossherzog setzte, wie Teyxeira später nach Madrid meldete, den Gesamtertrag auf nur zwei Millionen, die Gesamtkosten auf eine Million. Anhang No. 21.

[3]) Anhang No. 23.

[4]) Anhang No. 21. Teyxeira verlangte von Hinojosa $^1/_3$ des gesamten Reingewinnes. Der Statthalter fand diese Forderung zu hoch und versprach $^1/_4$ mit der Versicherung, der König werde den Kommissär ausserdem mit entsprechenden Ehrenstellen belohnen.

Stadt glücklich angelangt, erfuhr der gewandte Kommissär, dass „Seine Heiligkeit den Druck der Choralbücher bereits dem Monte di San Spirito übergeben habe, und dass Giovanni Battista Raimondi, der im Dienste des Grossherzogs stand, den Druck ausführe“. Zudem habe der Papst bereits auch schon wegen des Transportes der Bücher nach Spanien mit einigen Genuesen sich verakkordiert.[1])

Den zu erhoffenden Gewinn hatte man in Rom der Fabrica di San Pietro zugedacht. Allein man zeigte sich nicht durchaus abgeneigt, einige Vorteile dem Könige von Spanien zukommen zu lassen, falls derselbe die Fabrica entsprechend unterstützen wolle.[2])

Dies ungefähr das Resultat der Verhandlungen, welche Teyxeira teils mit dem Papste selbst, teils mit Kardinal Sierra, an den er von höchster Stelle verwiesen wurde, führte. Er brachte seine Antwort nach Mailand und begab sich von hier mit einem Begleitschreiben des Marquese Hinojosa und in dessen Auftrag nach Madrid.[3])

Die Sache eilte. Teyxeira bot darum alles auf, um den König zu einem raschen Entschlusse zu bewegen. Vergebens. Seine Ankunft eröffnete lange Informationen und Beratungen, die mit allen Umständlichkeiten vorgenommen wurden. Der König wollte erst das Urteil des Staatsrates hören. Teyxeira schrieb also für diesen einen ausführlichen Bericht und legte darin seine ganze Berechnung vor. Er erinnert zunächst an das Interesse, welches man in Florenz seinen Aufschlüssen entgegengebracht. Auch der Marquese Hinojosa, der über den Stand der Angelegenheit genau unterrichtet worden, lege derselben grosses Gewicht bei. Gelegentlich bemerkt Teyxeira, wie er selbst ehedem in Florenz Anspruch auf ein Drittel des gesamten Reingewinnes erhalten. Nun hoffe er, dass ihm wenigstens ein Viertel nicht versagt würde und Seine Majestät seiner Person gegenüber mit Ehrenbezeugungen und anderen Vergünstigungen nicht geize. Seine Verdienste um die Interessen des Hofes seien ja bekannt. Von dem Anteil, der an Kardinal Borghese falle, wünsche er nichts. Andererseits möge

[1]) Anhang No. 23. Teyxeira hintertrieb die Ausführung des Vertrages.
[2]) Anhang No. 23.
[3]) Anhang No. 23.

man seinen Anspruch auf ein Viertel nicht unbescheiden nennen, da er selbst wieder an Kardinal del Monte und andere mit dem Druck beschäftigte Personen eine gewisse Summe auszahlen müsse.[1])

Nach dieser vertraulichen Mitteilung folgt die eigentliche Berechnung der Ausgaben und Einnahmen, wie sie nach Teyxeiras Dafürhalten mit dem Drucke der Choralbücher verbunden waren. Dieselbe stammt freilich nicht aus reinen Quellen, besitzt auch keinerlei offizielle Bedeutung. Dennoch darf sie hier nicht umgangen werden, da sie einen Massstab zur Berechnung Raimondis bietet und in den folgenden Ereignissen eine wichtige Rolle spielt.

Die spanische Krone zählte in ihren verschiedenen europäischen Gebieten mehr als 120000 Kirchen. Von diesen waren rund 40000 zum feierlichen Chorgesang verpflichtet. Sie also kamen für den Verkauf der neu reformierten Choralbücher in Betracht.

Man hatte, wie Teyxeira erfuhr, die neue Ausgabe auf vier Bände berechnet. Es mussten also für spanische Länder 160000 Bände gedruckt werden. Sie alle glaubte der Kommissär innerhalb eines Jahres (!) liefern zu können.[2])

Und nun der Preis.

Für je vier Bände verlangte Teyxeira 50 Thaler, wenn der Einband nicht mitgerechnet würde. Dafür übernahm er zugleich den Transport der für Spanien bestimmten Exemplare bis in die betreffenden (italienischen) Seehäfen. Die Kosten für sämtliche Exemplare beliefen sich also bei 40000 Kirchen mindestens, d. h. wenn für je eine Kirche nur ein vollständiges Exemplar gerechnet würde, auf 2000000 Thaler.

---

[1]) Anhang No. 21. Borghese sollte anfangs einen Teil der Kosten tragen.

[2]) Man vergleiche hierzu, was Bd. I, S. 265, Anmerkung 1 über Plantins Lieferungen gesagt ist. Wenn Teyxeira 160000 Foliobände in einem Jahre durch eine Offizin zu erstellen hoffte, setzte das eine enorme Leistungsfähigkeit der Druckerei voraus. Wie aus einer späteren Bemerkung des Teyxeira hervorgeht, dachte er bei seiner Berechnung an römische Druckereien und zwar höchstwahrscheinlich an Raimondi, von dessen Auftrag er in Rom erfahren hatte. Möglicherweise aber war der ehemalige florentinische Kammerherr in diesem Punkte doch zu wenig Fachmann und hatte in seinem Anschlag etwas zu hoch gegriffen, um sich und dem Könige mehr Hoffnung zu machen.

Diese Bücher kosteten, falls sie durch handschriftliche Kopie hergestellt würden, jede einzelne Kirche volle 400 Thaler, also achtmal mehr als Teyxeira für ihren Druck zahlen musste. Zu diesem enormen Preise (d. h. zu 400 Thaler) dürfe also der König die gedruckten Choralbücher, welche er von Teyxeira um 50 Thaler erhielt, an die Kirchen verkaufen, da ihnen ohne die dargebotene Kaufgelegenheit diese Auslage nicht erspart bliebe, und sie sonst nur langsam und mit Mühe in den Besitz der notwendigen Choralbücher gelangen.[1])

Je 400 Thaler von 40 000 Kunden macht rundweg 16 000 000 Thaler. Davon waren nun allerdings 2 000 000 Thaler als Auslagen zu streichen. Immerhin blieb ein ansehnlicher Rest von 14 000 000 Thaler in Gold, eine Summe, wert königlichen Interesses, wie Teyxeira glaubte, auch wenn davon der vierte Teil, nämlich das Sümmchen von 3½ Millionen Thaler ihm selbst zufiel.

Diese beträchtliche Summe wäre, ehe zwei Jahre verstrichen, in den Händen des Königs, und niemand würde gegen diese Finanzoperation Beschwerde erheben, am allerwenigsten natürlich Teyxeira. Man traut in der That seinen Augen nicht, wenn man diesen Vorschlag liest und bedenkt, dass er dem Könige von Spanien zur Annahme empfohlen wurde. Der gewissenlose ehemalige Cameriere kannte keine Rücksichten.

Die Kirchen waren ja reich, und 300 Thaler für die meisten aus ihnen eine Kleinigkeit. Der König konnte also ganz unbekümmert in ein oder zwei Jahren die hübsche Summe einziehen. Niemand würde darin etwas Unrechtes erblicken. Im Gegenteil, allgemein werde man Seiner Majestät für die vortrefflichen Bücher und die liebevolle Aufmerksamkeit und Teilnahme nur Dank wissen.

In diese Rechnung waren „die Kirchen beider Indien, jene von Brasilien und auf den oceanischen Inseln, sowie jene von Flandern“ noch nicht einmal miteinbezogen. Ihre Zahl schätzte Teyxeira fast ebenso hoch wie jene in den europäischen Kronländern Spaniens. Demnach musste sich auch der Gewinn nahezu verdoppeln, falls diese

[1]) Anhang No. 21.

Länder ihre Bücher durch Vermittelung des Königs erhielten.

Diese beträchtliche Summe ergab sich aber schon aus dem Erträgnis des erstmaligen Ankaufes. Wie aber del Monte richtig bemerkt hatte, war vorauszusehen, dass die Bücher durch den täglichen Gebrauch bald Schaden litten. Neue Exemplare wurden dann wiederum notwendig, und so eröffnete der immerfort sich wiederholende Nachdruck und Verkauf dem spanischen Staatsschatze eine ganz unversiegliche Quelle.[1])

Es war also die römische Choralreform ein sehr „zeitgemässes" Unternehmen. Teyxeira zweifelte nicht daran. Allein auf dem Papier war seine Rechnung leicht und glatt abgemacht, in Wirklichkeit aber, fürchtete man am spanischen Hofe, werde die Sache nicht so einfach verlaufen. Man dachte in Madrid etwas realistischer als der intrigante ehemalige Cameriere. Unter anderm wies man darauf hin, dass eine allgemeine Reform überhaupt gar nicht denkbar sei, solange die verschiedenen Orden ihre eigenen Offizien beibehielten, was wohl immer der Fall sein würde.[2])

Teyxeira aber wusste diesen Einwand in seinem Berichte abzuweisen: Der Säkularklerus habe fortan ein gemeinsames Offizium, für die Religiosen hingegen könne man mit Leichtigkeit besondere Ausgaben herstellen und darin ihre Eigenheiten berücksichtigen. Zudem mache die Zahl der Religiosen nur einen geringen Prozent von den 40000 spanischen Kirchen aus, während die Kirchen des Säkularklerus wohl gegen $^4/_5$ davon umfassten. Ferner hatte man dem Könige als Reinertrag des Unternehmens irrtümlicherweise nur zwei Millionen angegeben, wovon überdies die Druckkosten zu bestreiten wären. Thatsächlich aber betrug der Gewinn, wie Teyxeira meinte, für den König 10 Millionen, auch wenn die Religiosen ihre eigenen Offizien beibehielten und sein persönlicher Anteil, den er als Unterhändler erwarte, abgerechnet würde. Wenn man aber endlich hervorgehoben habe, dass das Geld nur Ausländern zu gute käme, so sei auch dies nicht richtig, da ja Seine Majestät das Geschäft nunmehr allein übernehmen könnte

[1]) Anhang No. 21.
[2]) Anhang No. 21.

und eine Konkurrenz von seite des Grossherzoges von Toscana nicht zu befürchten brauche. Der bescheidene Anteil aber, den er Teyxeira bewilligte, bliebe in den königlichen Staaten. Das Wenige endlich, was von dem Gelde nach Rom wandere, liesse sich doch in Anbetracht des reichen Gewinnes wohl verschmerzen.[1])

Ein weiteres Bedenken war in Madrid laut geworden. Es betraf die Herstellung der Bücher. Der Papst wird, so sagte man, niemals zugeben, dass der König die Druckerei von Rom fortnehmen und anderswohin verlege oder auch nur die Bücher anderswo drucken lasse. Welcher Mühe hatte es früher nicht bedurft, um für die spanischen Offizinen nur einige Privilegien zu erlangen. Wird Paul V. nachgiebiger als Pius V. und Gregor XIII. sein? Das durfte man kaum erwarten. Wozu also diese aussichtslose Einmischung in die Choralreform, die bei der Kurie gewiss nur verstimmen und dem Könige das Missfallen Seiner Heiligkeit zuziehen wird?[2])

Auch hierauf hatte Teyxeira seine Antwort bereit. Die Druckerei war in seiner Hand.[3]) Somit verdienten Befürchtungen in dieser Hinsicht keine weitere Beachtung.[4])

Hiermit aber waren die Bedenken noch lange nicht erschöpft, die man in Spanien den grosssprecherischen und zuversichtlichen Plänen des flüchtigen Cameriere entgegenhielt. Schon früher einmal hatte der Generalinquisitor Einsprache erhoben und die Vorschläge, welche Teyxeira so verlockend darzulegen verstand, als unausführbar bezeichnet. Dazu bestimmten ihn vornehmlich drei Gründe. Die Kasse des Königs war nicht ausserordentlich leistungsfähig. Die Druckkosten aber beliefen sich ungefähr auf 500000 Thaler. Diese Summe für ein solches Unternehmen war mit dem besten Willen nicht aufzubringen. Was ferner die Kirchen betraf, welche zum Ankaufe

---

[1]) Anhang No. 21.

[2]) Daraus dürfte hervorgehen, dass die frühere Bemerkung Teyxeiras, womit er dem Grossherzog von Toskana versichert hatte, dass der Papst eine spanische Initiative wünsche (oben S. 85), zum mindesten eine irrtümliche war.

[3]) Wieso? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Teyxeira seit langem mit Raimondi in freundschaftlichen Beziehungen stand, und dieser erst, nachdem seine Hoffnungen auf spanische Subventionen sich zerschlagen, mit dem florentinischen Hofe ernstere Unterhandlungen anknüpfte. Vgl. weiter unten.

[4]) Anhang No. 21.

der neuen Bücher genötigt werden sollten, so war die grosse Mehrzahl derselben arm und ausser stande, die Choralbücher um so teures Geld zu beschaffen. Endlich war der Inquisitor mit der Ausstattung dieser Bücher unzufrieden. Denn Papier bot ihm zu wenig Garantie für die Dauerhaftigkeit der neuen Exemplare.[1])

Allein Teyxeira hatte sich zu sehr in seine Rechnung und in seine Pläne hineingelebt, als dass ihn derartige Einreden ernüchtern konnten, mochten sie von einer Seite kommen, von welcher sie immer wollten. Er bangte für die Lösung all dieser Schwierigkeiten nicht. Was den ersten und anscheinend wichtigsten der vorgebrachten Gründe betraf, so liess sich die hohe Auslage ganz bequem umgehen. Die Druckkosten wurden zunächst durch den Monte di San Spirito bestritten. Je vier Bände kamen dem Buchdrucker auf 35 Thaler. Wurden die Bücher nach der Berechnung Teyxeiras an den spanischen König um 50 Thaler verabreicht, dann gewann die Fabrica jeweils 15 Thaler und bei einem Absatze von 40000 Bücher zu je vier Bänden 600000 Thaler, ein Erträgnis, mit dem man in Rom gewiss sich zufrieden geben würde. Und das beste an der Sache, der König brauchte keinen Thaler auszugeben. Nun die weiteren Punkte. Bezüglich der Armut, welche die Kirchen bedrückte, gab Teyxeira dem Inquisitor zum Teil Recht. Allein von den 120000 spanischen Kirchen hatte sein Memorandum nur ein Drittel mit in Berechnung gezogen, die übrigen $^2/_3$ aber ganz ausser Acht gelassen. Diese 40000 Kirchen waren aber nach seinem Dafürhalten wohl in der Lage, die geforderte Summe aufzubringen. Höchstens 1000 unter ihnen wären so übel bestellt, dass sie hierzu wirklich unfähig wären. Ihnen könnte Majestät in königlicher Grossmut die Bücher als Almosen, versteht sich um Selbstkostenpreis, darreichen. Das Papier endlich, auf dem die reformierten Melodien gedruckt wurden, war so stark, dass diesbezügliche Bedenken, wie Teyxeira versicherte, nicht bestehen konnten. Wünschten besser situierte Kirchen Pergamentdrucke, so sollte ihrem Verlangen auf Bestellung im einzelnen entsprochen werden.[2])

[1]) Anhang No. 23.
[2]) Anhang No. 23.

Aber hatte Teyxeira nicht gerade die rasche Abnützung der Bücher mit in Anschlag gebracht? und war diese denkbar, wenn ihr Papier so dauerhaft war, als er hier vorspiegelte?

In einem hatte der gewinnsüchtige Höfling recht. Als seine Verhandlungen sich mehr und mehr in die Länge zogen, und der bedächtige König immer noch zu keinem Entschlusse kam, da war die Choralreform eine ausgemachte Sache, die in der einen oder anderen Weise zur Thatsache wurde und zum Teil schon Thatsache geworden war. Es handelte sich also nunmehr darum, ob der König von Spanien und mit ihm Teyxeira an dem Riesengeschäfte mitprofitierten oder nicht; ob sie zusehen sollten, wie der erträumte Gewinn ruhig in die Kassen anderer floss, oder sie selbst sich ein wenig der Wohlthat einer allgemeinen Choralreform mitfreuen durften. Dies die letzte Erwägung, welche Teyxeira dem Monarchen nahe legte. Für den König wäre kein Grund zu Skrupeln vorhanden. Wenn sich jetzt unter so schlimmen Zeiten eine Gelegenheit darböte, welche den spanischen Staatssäckel in bessere Zustände zu bringen verspräche, so möge Seine Majestät diesen Gewinn als wohlverdiente Entschädigung betrachten für die reiche Mühe, welche dieselbe zur Erhaltung des Friedens in der gesamten Christenheit unermüdet und in selbstlosester Weise aufwende. In jedem Falle wäre es besser, das Geld komme in seine Hände, als dass es an Fremde gelange, die damit nur ihre Kriege gegen Spanien bestritten. Der König möge also keine Zeit verlieren, sondern lasse unverzüglich entsprechende Weisungen an die Kardinäle Zapata und Borja sowie an seinen Gesandten in Rom abgehen. Die Umsicht des Marquese Hinojosa bürge überdies für einen günstigen Erfolg. Alles weitere werde Teyxeira selbst übernehmen und sich zu diesem Zwecke sofort nach Rom begeben.

Indessen ein guter Entschluss brauchte in Spanien gute Weile. Das hatte vor fast 40 Jahren Don Fernando de las Infantas unter ganz ähnlichen Umständen erfahren, und das erfuhr auch Teyxeira trotz wiederholten Drängens und Bittens. Der heissblütige Portugiese hatte sich selbst in einem Netz von Erwägungen und Bedenken gefangen, die nun alle der Ordnung nach in Kommissionen vorgebracht, verhandelt, geprüft und erledigt wurden, um dann im königlichen Arbeitskabinett mit grosser Seelenruhe rekapituliert und nochmals sorgfältigst über-

dacht zu werden. Und bis nur die Kommissionen bewilligt, ernannt, informiert waren, ach welche Kette von Schwierigkeiten und Hindernissen, die natürlich wieder alle zu Protokoll genommen wurden, mit ihrer Geschichte Bogen füllend, und inzwischen druckte in der ewigen Stadt Raimondi an seinem reformierten Dominicale Blatt um Blatt — — —

Philipp III. verwies die Angelegenheit spätestens unter dem 16. August zur Beratung an den königlichen Staatsrat. Am 7. September 1614 erfolgte dessen Antwort:[1]) der König möge die Papiere an den Kardinal von Toledo zurücksenden und zur näheren Prüfung der Vorschläge eine eigene Junta ernennen oder den Kardinal zu deren Berufung ermächtigen. Zugleich wolle Seine Majestät durch den Gesandten in Rom genaue Erkundigungen über die Choralreform einfordern, ohne jedoch demselben von den Berichten des Marquese Hinojosa und Teyxeiras Kenntnis zu geben. Infolge dieses Beschlusses wurde am 16. September Herzog Francisco de Castro, damals Gesandter in Rom, mit Erhebung weiterer Informationen beauftragt. Die Ordre[2]) lautete ganz unbestimmt: man habe in Spanien gehört, wie der Papst eine Kommission mit der Reform der Choralbücher betraut und dem Kardinal del Monte den Vorsitz darin übertragen habe; der König wünsche also zu erfahren, ob über diese Reform schon Verhandlungen gepflogen worden, und wieweit die Dinge schon gediehen seien. Am 30. desselben Monates berief der König, dem Vorschlage des Staatsrates folgend, eine Junta. Sie bestand aus dem Kardinal von Toledo, dem königlichen Hofkaplan Gil Ramirez de Arellano, Enrique Pimentel und dem Karmeliten Fray Francisco de Jesus.[3])

Die Junta trat im Oktober 1614 zur Beratung zusammen. Ihr Entschluss war bald gefasst. Schon am 2. November berichtete sie denselben an Seine Majestät. Das Schreiben Hinojosas vom 2. April war mit dem Referate Teyxeiras gründlich geprüft worden. Doch trat die Junta keineswegs dem Gutachten dieser beiden bei. Vielmehr riet sie dem Könige, den Vorschlägen des Marquese „kein Gehör zu schenken, sondern

---

[1]) Anhang No. 22.
[2]) Anhang No. 24.
[3]) Anhang No. 25.

sofort ein Bittgesuch nach Rom zu senden des Ansinnens, Seine Heiligkeit der Papst möge doch von der Reform, falls sie dieselbe geplant habe, Abstand nehmen. Ferner solle der Gesandte in Rom beauftragt werden, dem Papste die schlimmen Folgen einer solchen Reform recht deutlich und klar vor Augen zu stellen.[1])"

Ihren Beschluss motivierte die Junta in einem ausführlichen Memorandum. Das Dokument ist wichtig genug, um hier unverkürzt eine Stelle zu finden. Es war direkt an den König gerichtet und lautete: [2])

Señor.

„Gemäss Allerhöchsten Befehles hat die Junta von dem Briefe des Marquese de Hinojosa und von dem Berichte des Diego de Teyxeira [3]) über die von Seiner Heiligkeit dem Papste geplante Choralreform Einsicht genommen. Nach diesbezüglichen Beratungen kam die Junta zu dem Entschlusse, Euer Majestät vorzutragen, wie folgt:

Zunächst ist sehr zu bezweifeln, dass die Angaben, welche in dem erwähnten Berichte mit solcher Sicherheit vorgebracht werden, wirklich gewiss sind. Man bedenke, dass es sich hier um einen hochwichtigen und ausgereiften Entschluss des Papstes handelt. Überdies stammen die vorliegenden Berichte einzig von diesem Teyxeira, der in derartigen Fragen ganz inkompetent erscheint und wegen seiner unverhüllten Gewinnsucht kein Vertrauen erweckt. Es wäre also vor allem am Platze, dass Ew. Majestät sich durch den Gesandten in Rom volle Gewissheit über die Mitteilungen des Berichtes verschafften.

Sollten sich aber die Aussagen des Marquese und Teyxeiras bestätigen, und also Seine Heiligkeit die Reform hauptsächlich um der daraus fliessenden finanziellen Vorteile wegen begonnen haben, — eine Behauptung, die bei dem reinen Eifer des Papstes unglaublich klingt — dann freilich wäre dies Grund genug, dass Eure Majestät sich ins Mittel legten und die Ausführung der Reform zu verhindern suchten, auch wenn dieselbe

---

[1]) Anhang No. 26.

[2]) Anhang No. 27.

[3]) Der Name dieses Helden wird in den Dokumenten verschieden (Teyxeira, Texeira, Teixeira) geschrieben.

in anderer Hinsicht notwendig wäre. Denn ein Unternehmen, das als Reform ausgegeben wird, darf nicht durch den geringsten Verdacht eines so unlautern Motives befleckt werden. Sonst müsste es zum grössten Schaden ausschlagen und nur üble Folgen heraufbeschwören. Fragen von ausschliesslich kirchlichem Charakter wie diese Reform dürfen nicht im entferntesten solche Interessen berühren. Denn kirchliche Sachen haben ihre eigene Bestimmung, die keine andere sein darf als der geistliche Fortschritt der Kirche, die Förderung der heiligen Liturgie oder was immer der Andacht des Volkes dienen mag. Nur nach diesen Zwecken, nicht aber mit Rücksicht auf etwaige zeitliche Vorteile ist die Frage nach Konvenienz und Notwendigkeit der genannten Reform zu entscheiden. Aber gerade von diesem Standpunkte aus ergeben sich wie von selbst viele und gewichtige Gründe gegen diese Reform. Denn

1. bemerkt schon Sankt Augustin, man dürfe kirchliche Gebräuche, die bereits ein gewisses Alter erreicht, nie ändern, es sei denn, der daraus entspringende Nutzen übertreffe weitaus die Nachteile (escandalo) der Neuerung. Wahrlich ein Gedanke des gelehrten und geistvollen Augustinus würdig, ein Wort wie von unserem Falle geschrieben! Die Reform ist, wie man hört, eben im Gange. Sie betrifft ein allgemeines und wichtiges Gebiet. Es müsste also der allgemeine Nutzen, den man von ihr erhofft, ein ausserordentlicher sein, um als genügende Motivierung der Reform zu gelten. Aber dem ist nicht so. Bis jetzt wenigstens lässt sich kein auch nur einigermassen beträchtlicher Nutzen der Reform erkennen. Bürge dafür ist allein schon die Thatsache, dass nicht eine einzige Kirche in Spanien oder in den anderen Provinzen die verheissenen Vorteile geahnt oder bei den herkömmlichen Melodien vermisst hat.

2. Auch wenn wir einen gewissen Anlass zu dieser Reform einräumen müssten, dürfte ihre Ausführung doch nicht allem Anderen vorangestellt werden. Denn von vielen Seiten rufen Katholiken und Akatholiken seit langen Jahren, wenn auch in verschiedenem Sinne nach Reform und zwar in Fragen, die weit wichtiger sind als der Choral. Da ihre Forderungen auf dem Konzil von Trient nicht erfüllt wurden, verweigern sie

die Annahme der Konzilsbeschlüsse. Was aber würden die Protestanten sagen, sähen sie erst, wie diese seit Jahren erhoffte und geforderte Reform mit einer Korrektur des Chorales ihren Anfang nähme, der doch das Letzte von Allem sein sollte? und um wieviel leichter könnten sie dieser Choralreform ihre Anerkennung versagen, nachdem sie dieselbe sogar den Konzilsdekreten verweigert haben! Und so bliebe die Last der Reform zu guterletzt Spanien allein.

3. Jedermann weiss, dass gerade die päpstliche Datarie in unseren Tagen Gegenstand heftiger Anklagen von Seite der Protestanten ist. Denn diese behaupten immerfort, Geld und zeitlicher Gewinn erwirkten Alles, was von dort ausgeht, besonders aber Ehedispensen, für deren Ausfertigung eine Taxe zu entrichten ist.[1]) Welches Unglück hat nicht das Ablasswesen über Deutschland gebracht, indem man ausstreute, die Kleriker zögen Gewinn daraus. Und wie haben sie ferner jene Gravamina gezählt und in die Geschichte gesetzt, welche die deutsche Nation vor 200 Jahren gegen den apostolischen Stuhl erhob, und die ja auch Geldsachen betrafen. Was aber wird man erst über diese Choralreform sagen und schmähen, wenn man von den Millionen hört, die sie einbringen soll, jetzt da der Papst auf Schritt und Tritt beobachtet wird. Wenn also Seine Heiligkeit sich bei anderen Handlungen, die nicht von gleichem Belang sind, billigerweise vor jedem Verdachte hütet, damit Niemanden der leiseste Anlass zu Klagen geboten würde, so liegt doch ungleich mehr daran, dass man hier bei dieser Gelegenheit eine solche Vorsicht nicht ausser Acht lasse.

4. Seitdem der heilige Papst Gregor der Grosse dem liturgischen Gesange jene Fassung gab, die er heute noch besitzt, haben seine Melodien niemals (oder wenigstens nie mit einem Male) eine so durchgreifende und allgemeine Änderung erfahren als die, welche augenblicklich in Rom geplant wird. Die Konzilien haben jene Gründe namhaft gemacht, welche zur Rechtfertigung einer kirchlichen Reform erforderlich sind. Ein derartiger wäre z. B. eine so weit fortgeschrittene Entartung und Verweltlichung der Melodien, dass ihr Gesang nur

---

[1]) Über diesen Punkt orientiert jedes Lehrbuch des katholischen Kirchenrechtes. Es genüge hier der Hinweis auf Bangen, S. 457—458.

ganz unkirchliche Wirkungen hervorbrächte und seinem Zwecke d. h. der Erbauung nicht mehr entspräche. Oder wenn der Gesang so verwirrend wäre, dass das gesungene Wort unverständlich würde. Das sind Übel, die Reform erheischen, und welche die Konzilien anerkannt haben, angefangen von der römischen Synode unter Gregor dem Grossen bis zum allgemeinen Kirchenrate von Trient, der als letztes in der Reihe der Konzilien diese kirchenmusikalischen Fragen besprach. In diesem Sinne handelten die Synoden von Mainz unter Karl dem Grossen wie jene von Laodicäa und Aachen. Augenblicklich aber ist keiner dieser Übelstände im Choral vorhanden, und somit fehlt einer Choralreform der genügende Grund. Zwar sagt man, die neue Reform bezwecke eine zeitgemässe Kürzung der Melodien. Allein hiefür hat man schon früher hinlänglich Sorge getragen. Denn als die römische Kirche den Choralmelodien ihre jetzige Gestalt gab, wurde die übertriebene Länge des griechischen Kirchengesanges und die gedrängte Kürze des antiochenischen gleichermassen vermieden. Zwischen beiden Extremen wählte man das geeignete Mittelmass, das die Melodien bis heute auszeichnet, das ihnen das Lob vieler Jahrhunderte erworben, dessen Änderung einer Vernichtung der Melodien gleichkäme.

5. Nach der konstanten Gewohnheit des apostolischen Stuhles wurden derartige Reformen bisher nur für jene Länder ins Werk gesetzt, wo sie Bedürfnis waren. So ordnete z. B. Papst Hadrian mehr als 270 Jahre nach der erstmaligen Ordnung des gregorianischen Gesanges zweimal eine solche Reform an, aber nur für Frankreich, nachdem kurz zuvor Papst Stephan ähnliche Verordnungen für Spanien und England getroffen. Für England hatte überdies Papst Agathon noch vor Stephan eifrige Pflege der Kirchenmusik anbefohlen. Ausser dem einen schon erwähnten Falle[1]) lässt sich weder früher noch später eine allgemeine Choralreform in Spanien nachweisen, da hier die Kirchendisziplin seit ihrer ersten Einführung stets rein erhalten blieb und auch heute noch sich in so glücklichem

[1]) Wörtlich die genannten Beispiele zusammenfassend: Weder vor noch nach diesen (Reformen).

Stande befindet, dass die genannte Reform nichts Gutes stiften wird.

6. Der Aufwand an Geld, den die Reform für die Kirchen im Gefolge hat, wäre diesen eine unerträgliche Last. Hingegen bestünde der sogenannte Nutzen einzig darin, dass unsere Kirchen infolge des Zwischenhandels, der im Namen Ew. Majestät mit den Büchern getrieben würde, fünfmal mehr als den wahren Preis zu bezahlen hätten, (für den Staat) freilich ein enormer Gewinn. Indes besitzen nicht einmal alle Kathedralkirchen Spaniens ein solches Vermögen, um die 300 Dukaten ohne drückende Einschränkungen aufzubringen, während weniger begüterte Kirchen hiezu nur unter den grössten Opfern im stande wären. Einfache Pfarrkirchen aber, die unter allen die Mehrzahl ausmachen, sind völlig leistungsunfähig. Ja es giebt eine grosse Anzahl von Kirchen, die nur einen einfachen Kleriker halten und mit kärglicher Besoldung versorgen können. Sie sind in den ärmsten Verhältnissen in Bezug auf Kirchengewänder und Altargerät, dessen sie weit mehr bedürfen denn neuer Choralbücher. Nun vermögen sie nicht einmal diese notwendigsten Bedürfnisse zu bestreiten. Woher werden sie da die 300 Dukaten nehmen, wenn man sie nicht geradezu zwingen will, Kelche und Kustodien zu verkaufen. Solche Verhältnisse findet man vielerorts in Galizien, Asturien und Burgos, aber auch anderwärts. Dazu käme dann erst noch der Verlust der alten und bisher gebrauchten Bücher. Eine Reform mache sie wertlos, während viele derselben in ihrem Miniaturenschmuck und anderem Zierat einen hohen Wert repräsentieren, und jene von San Lorenço el Real allein auf 80000 Dukaten geschätzt werden.

7. Druckt man die Bücher, wie man sagt, wirklich nur auf Papier, so werden sie nur wenig dauerhaft sein. Es bleibt also nicht bei einer einmaligen Auslage, vielmehr werden sich die Unkosten oftmals wiederholen. Will man ferner sämtliche Choralmelodien in nur vier Bänden zusammenfassen, so verspricht man damit Unmögliches, es sei denn Text und Noten würden so klein gedruckt, dass sie für grosse Chöre nicht mehr genügten. Und dann wird man am Ende noch genötigt, mit neuen Auslagen wiederum Manuskripte schreiben zu lassen.

8. Es ist endlich unmöglich, dass mit dieser Choralreform ein und dieselben Bücher für Regular- und Säkularklerus eingeführt

würden. Denn einige Orden haben ihr eigenes Offizium, und bei verschiedenen Texten können die Melodien nicht gleich sein. Ebensowenig lässt sich eine Separatausgabe für den Regularklerus herstellen. Denn auch unter sich sind die Ordensoffizien sehr verschieden. So haben die Karthäuser, Benediktiner, Bernhardiner, Dominikaner und Karmeliten je ihr eigenes Offizium. Es bliebe also nur der eine Ausweg, dass Seine Heiligkeit ein Offizium für die Gesamtkirche vorschriebe. Das hiesse aber den Weg zu einer erheblichen Neuerung durch eine noch grössere nehmen, was einfach undenkbar ist und viel Zeit und Überlegung beanspruche.

Dies ungefähr die Gründe, welche falls die Reform voranschreitet, beachtenswerte Übelstände herbeiführen müssten. Andere Schwierigkeiten liegen in der Sache selbst. In Anbetracht ihrer hohen Bedeutung ist zu bezweifeln, dass Seine Heiligkeit über die Folgen dieses Schrittes hinlänglich unterrichtet ist. Eher möchte man glauben, die Sache sei von seinen Beamten und Dienern eingefädelt, die dann den Reinertrag unter sich verteilen und eine Dazwischenkunft Ew. Majestät gern sähen, um ihres Gewinnes desto sicherer zu sein.

Sei dem aber wie ihm wolle, jedenfalls erscheint es dringend geboten, dass Ew. Majestät gegen diese Reform Einsprache erheben und mit Entschiedenheit vom Papste Einstellung derselben verlangen, mag sie auch bereits weit gediehen sein. Auch der Gesandte soll sich nach Kräften ins Mittel legen und die Schattenseiten der Reform in Rom bekannt geben. Hiebei können die Kardinäle Zapata und Borja seine Bemühungen unterstützen. Ew. Majestät wollen darum denselben entsprechende Mitteilungen machen. Man sehe vor allem darauf, wie man Zeit gewinne, um das Versäumte nachzuholen, und dass die Gefahr bei weiteren Verzögerungen nicht zunehme.

Wollen Ew. Majestät überzeugt sein, dass Ihr Interesse in dieser Angelegenheit einer Sache Gottes und seiner Kirche gilt und Ihren Staaten zum Segen gereichen wird."

Fassen wir das Urteil der Junta kurz zusammen. Die Kommission hatte die Choralfrage zunächst nach jenen allgemeinen Prinzipien behandelt, die bei Beurteilung jeder Reform in Betracht kommen. Konnte die Reform bedeutenden Nutzen stiften und ernste Übel heilen? war dabei keine schlimme

Nachwirkung zu befürchten? Die beiden ersten Punkte, es sind die wichtigsten, erledigte die Junta in negativem Sinne. Man wusste in Spanien weder von einem Übel, das zu beseitigen, noch von einem Gewinne, der durch eine Reform zu erhoffen war. Desto mehr aber befürchtete man den übeln Eindruck, den eine unnötige Reform in so kritischen Zeitumständen bei Katholiken und Nichtkatholiken machen musste, zumal da die Möglichkeit nahe lag, dass die ganze Sache als unlautere Finanzoperation verschrieen würde.[1])

Es sprach also kein Bedürfnis für die Reform, wohl aber ein triftiger Grund, die Gefahr grossen Schadens der Gesamtkirche, gegen dieselbe.[2])

Die weiteren Erörterungen der Junta basieren mehr auf lokalen Voraussetzungen, die übrigens in fast allen Ländern zutrafen. Die Kirchen waren ausserordentlich belastet, eine bedeutende Anzahl aus ihnen verarmt, die alten Bücher konnten noch lange gebraucht werden, eine Änderung musste nachteilig wirken.

Endlich erklärte sich die Junta gegen das Votum Teyxeiras. Seine Dienstbereitschaft hatte unedle Motive, seine Vergangenheit zeigte ihn im ungünstigsten Lichte, sein unruhiges Treiben und Drängen heischte doppelte Vorsicht.

Darum das Resultat aller Überlegung: möglichst Zeit gewinnen, um sich genau zu unterrichten über das, was in Rom vorging, und dann alles aufbieten, um dem Papst die Reform zu verleiden.

Dieses umfangreiche Votum gelangte an Philipp III., bevor der Bericht des Conte de Castro aus Rom eintraf. Der Entschluss der Junta wurde inzwischen vom Könige dem Staats-

---

[1]) Hätte Paul V. die Diözesen zur Annahme der Reform verpflichten wollen, wie Raimondi vorschlug, Teyxeira voraussetzte, del Monte mit seinen Zusagen an den Grossherzog vermuten liess, so wäre dieser von der Junta befürchtete Übelstand ohne Zweifel fast überall, wenn auch in verschiedenem Masse zu Tage getreten.

[2]) Die Kommission bestand nur aus Geistlichen und hatte den Kardinal von Toledo als Haupt. Der König hielt sich einstweilen neutral. Die königliche Junta wäre gewiss für die dem Hofe günstig lautenden Vorschläge Teyxeiras eingetreten, hätten die oben angeführten Gründe nicht zu sehr gegen den Plan des Portugiesen und überhaupt gegen die Reform gesprochen. Man vergleiche hierzu die Auffassung der Choralfrage bei Parasoli und Raimondi als Nachwirkung ihrer „epochemachenden" Erfindung. S. 14, 76—81.

rat bekannt gegeben. Kurze Zeit darauf lief auch der Bericht de Castros ein.[1]) Er datierte vom 6. November. Seine Informationen hatten manches Neue ergeben. So schreibt de Castro über die eigentliche Veranlassung und den Beginn der Reform: Die päpstlichen Kapellsänger gebrauchten seit Alters bei ihren Funktionen weder Orgel noch sonst ein Instrument. Sie singen Introitus, Graduale, Versus, Alleluja, Offertorium und Postcommunio choraliter oder polyphon. Viele dieser Choralmelodien werden bei Vespern oder bei anderen feierlichen Gelegenheiten von zwei Solisten vorgetragen, die den Choral so geschickt behandeln, dass sie längere Melodien kürzen, das Überflüssige daran weglassen, und dabei abweichend von den Büchern[2]) weder gegen die Tonalität der Gesänge noch gegen einen grammatikalischen Accent verstossen.

Auf Bitten dieser Kapellsänger hatte wie de Castro weiterhin erfuhr „schon der verewigte Papst Klemens VIII. eine Choralreform angeordnet und zu ihrer Ausführung den Kapellmeister und Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina berufen.[3]) Der gegenwärtig regierende Papst Paul V. ernannte hierauf eine Kommission, bestehend aus den Kardinälen Monte, Arigonio und Taberna[4]) und gab derselben drei Kapellmeister zur Seite, nämlich Juan Maria Nanino, Luca Marenzio und Francisco Soriano.[5]) Diese Kongregation förderte ihre Ausgabe so rasch, dass augenblicklich schon sämtliche Choralbücher mit so feinem Drucke und auf so feinem Papiere hergestellt sind, wie beides

---

[1]) Anhang No. 28.

[2]) oder „obgleich sie sich dabei nicht an die Bücher halten“ (?), was einen etwas anderen Sinn ergiebt.

[3]) Über den Zweck der Reform unter Klemens VIII. besagt de Castros Bericht nur, dass sie den Choral und einige Wortaccente betreffen sollte. Der Tod Palestrinas wie das Ableben Klemens VIII. vereitelten den Plan. Man sieht aus dieser summarischen Darstellung, wie wenig von den eigentlichen Vorgängen in weitere Kreise gedrungen und dem Gedächtnisse noch gegenwärtig war, bezw. wie wenig de Castros Information der Sache auf den Grund kam.

[4]) Dass Kardinal Taberna jemals mit der Choralreform zu thun hatte, wird sonst durch keinen der mir bekannten Berichte bestätigt. Vielleicht war er zeitweise Mitglied der Kardinalskommission.

[5]) Giovanni Maria Nanino war zur Zeit, als de Castro seine Informationen erhob, bereits tot († 11. März 1607), ebenso Luca Marenzio, der die Tage Pauls V. nicht mehr erlebt hatte († 22. August 1599).

bisher wohl niemals der Fall war. Nur noch das Commune Sanctorum fehlt. Doch ist auch hievon bereits das Commune Apostolorum gedruckt."

Über Tendenz und Ausführung der Reform berichtete de Castro folgendes: „Die Reform bestand zunächst in Vereinfachung der Melodien, so dass die Choralmelodien nunmehr weniger Ligaturen als früher aufweisen. Die Zahl der Neumen wurde ganz erheblich beschränkt. In den reformierten Melodien werden Noten und Wortsilben fast so zusammengehen, dass fast auf jede Silbe nur eine Note trifft. Ferner wurden die einzelnen Wörter mit grosser Umsicht den Noten unterlegt. Kein Verstoss gegen die richtige Accentuierung wurde mehr geduldet. Infolge davon singen sich diese Melodien so leicht und natürlich, als ob man ungezwungen Latein spräche.[1]) Sodann wurde auf einen weiteren Umstand Bedacht genommen: Der Notenschlüssel wird in keiner Melodie mehr gewechselt. Auch die Tonart ist stets regelrecht eingehalten. Endlich wurden auch die Schlusskadenzen in entsprechender Weise formuliert.

Dies ungefähr das Resultat der Reform. Doch will Seine Heiligkeit niemanden zum Ankaufe der neuen Bücher nötigen, vielmehr wünscht der Papst, die alten Chorbücher möchten solange im Chordienste benutzt werden, bis sie völlig aufgebraucht sind."

Soweit de Castro.

Sein Bericht wurde dem Staatsrate unterbreitet. Unter dem 26. Dezember erklärte derselbe seinen Beitritt zu dem Votum der Junta.[2]) Der König war damit einverstanden und übersandte nun auch das Schreiben de Castros an die Junta.

Die umständlichen Beratungen nahmen natürlich wieder

---

[1]) Das lautet ja ausserordentlich günstig, trifft aber den wahren Sachverhalt so wenig als die frühere Bemerkung, es käme in der Medicäa auf jede Silbe fast nur eine Note. Castro war anscheinend über den Inhalt des Buches nicht besser als über dessen Verfasser unterrichtet.

[2]) Copia de consulta original del Consejo de Estado à Su Mag^d. hecha en Madrid à 26 de Diciembre de 1614. Arch. g. Sim. Secretaria de Estado Legajo 1864: El Consejo . . . se conforma con lo que pareçe a la junta etc. Über das Votum der Junta wird gesagt: lo que en sustancia contiene esta consulta es, que non conviene tratar de lo que dize Diego Teyxeira u. s. w.

Zeit in Anspruch, während in Rom der Druck des Graduale voranschritt.

Mitte Januar des folgenden Jahres schrieb Philipp III. in dieser Angelegenheit abermals an Castro.[1]) Zugleich übersandte er das Referat des Teyxeira und erwähnte sogar das Schreiben des Hinojosa vom 2. April 1614, das ihm „vor einiger Zeit zugekommen sei". Der König habe den Antrag des Teyxeira durch gelehrte Juristen und Theologen aufmerksam prüfen lassen. Viele Gründe sprächen entschieden gegen eine Choralreform. Mit Rücksicht auf das allgemeine Beste verzichte der König auf den finanziellen Gewinn, der ihm in Aussicht gestellt werde. Der Gesandte aber solle sich über den augenblicklichen Stand der Reform genauer unterrichten und, sobald darüber die nötige Gewissheit vorhanden, dass der Papst die Angelegenheit wirklich im Ernst betreibe, unverzüglich Seiner Heiligkeit die entgegenstehenden Gründe und Bedenken vortragen. Der Papst möge doch keine Änderung gestatten an dem, was bisher auch in Spanien herkömmlich war. Er bedenke vielmehr den grossen Schaden und all die Unkosten, welche eine Reform zur Folge haben würde. De Castro werde bei den Kardinälen Çapata und Borja Unterstützung finden.

Ein königliches Schreiben an den Papst und ein weiterer Brief an die genannten zwei Kardinäle begleitete diese Information. Doch sollten diese Papiere nur übergeben werden, falls Paul V. die Choralreform auszuführen fest entschlossen wäre. Den Papst bat der König, er wolle die Gnade haben, jene Bedenken, welche de Castro ihm zu erwägen gäbe, wohlwollend entgegenzunehmen und zu berücksichtigen.[2]) Die Kardinäle hingegen wurden in kurzen Worten auf „den Schaden und den bestenfalls nur geringen Vorteil hingewiesen, welche die Choralreform den Kirchen brächte, ohne dass irgend ein Nutzen für den Gottesdienst zu erhoffen wäre. Die Kardinäle sollten daher mit de Castro ihren ganzen Einfluss aufbieten und den Papst womöglich veranlassen, „seine Hand von der Reform zurückzuziehen".[3])

Philipp III. erwartete also von der römischen Reform nichts

---

[1]) Anhang No. 29.
[2]) Anhang No. 30.
[3]) Anhang No. 31.

Gutes. In seiner Missstimmung wurde er durch den Bericht bestärkt, welchen die Junta als Antwort auf das Schreiben de Castros vom 6. November 1614 unter dem 22. Januar 1615 an ihn richtete.[1])

Die Junta hegte, so wird im Bericht gleich anfangs ausgeführt, grofse Besorgnis wegen des Standes der römischen Reform, da dieselbe ohne Zweifel weit vorangeschritten sei. Wenn man aber in Spanien bisher geglaubt habe, durch kräftige Massregeln dem Übel noch zuvorzukommen, so ersah jetzt die Junta aus dem Schreiben des Gesandten mit Bestürzung, dafs hieran nicht mehr zu denken war. Man musste also die bisher eingenommene Stellung in der Frage ändern. Der Vorschlag der Junta ging nun dahin, de Castro solle dem Papste vorstellen, wie unangenehm die blosse Nachricht von der geplanten Reform den König berührt habe, und wie seine Besorgnis gewachsen sei, da er das Unternehmen schon so weit fortgeschritten sehe. Der Gesandte müsse sich ausserdem mit allem Fleisse und mit Aufgebot seiner ganzen diplomatischen Gewandtheit über die Absichten des Papstes informieren, um vor allem darüber klar zu werden, ob die Reform für die ganze Kirche geplant sei oder nicht, und wie hoch sich die Anzahl der gedruckten Exemplare belaufe, und wie stark die Auflage überhaupt bestimmt sei. Aus diesen Angaben werde man dann leicht ersehen, ob die Reform nur für die päpstliche Kapelle oder den Kirchenstaat berechnet sei, oder auch in den übrigen Kirchen und Ländern eingeführt werde.

Da die ganze Angelegenheit eine rein kirchliche sei, könne man Seine Heiligkeit an deren Ausführung nicht hindern. Doch versuche der Gesandte wenigstens mit freundlichen Worten zu erreichen, was mit Gewalt sich nicht werde erzwingen lassen. „Die üblen Folgen, welche aus der Reform sich ergäben, müssten dem Papste vor Augen gestellt werden". Seine Heiligkeit möge dem Wunsche des Königs, des „eifrigen Protektors der Kirchen seiner Länder", „in erleuchtetem heiligen Eifer Rechnung tragen und doch für Spanien keine Neuerungen anordnen. Wenn dies nicht angehe, lasse man vorerst die Angelegenheit ruhig ihren Verlauf nehmen. Später aber sollte

---

[1]) Anhang No. 32.

dann der Papst dem Könige einen ihm genehmen Prälaten bezeichnen, der mit Druck und Verkauf der Bücher an jene spanischen Kirchen, welche diese Bücher etwa wünschten, beauftragt würde. Im übrigen werde der Gesandte schon selbst die nötige Klugheit und Umsicht besitzen, um den Papst für den einen oder anderen Vorschlag zu gewinnen, wenn es ihm nicht gelingen sollte, die Reform für Spanien ganz abzulehnen, wohin er zunächst bei Seiner Heiligkeit wirken müsse. Wenn dies letztere nicht zu erreichen sei, könne man etwas deutlicher reden und dem Papste in klaren Worten sagen, dass der König geeignete Massnahmen treffen werde, um jede Schädigung der spanischen Interessen zu verhüten.

Inzwischen soll der Gesandte über alles berichten, was etwa die Reform betreffend in Rom vorfiele und einige Exemplare der neugedruckten Choralbücher zur Prüfung nach Spanien senden.

Ganz im Sinne dieser Beschlüsse der Junta richtete Philipp III. am 7. Februar 1615 an de Castro seine Weisungen. „Ihr wisst, welche Besorgnis diese Angelegenheit Uns erregt hat schon bei der blossen Nachricht, dass Seine Heiligkeit eine Reform wünschte, und nur mit wachsender Unruhe sehen Wir, wie die Sache soweit vorangeschritten ist.“ Nach gründlicher Information über den Stand der Reform soll de Castro mit dem Papste persönlich die in Spanien erhobenen Bedenken durchsprechen und ihm mitteilen, dass der König als Protektor der spanischen Kirchen keine Änderung wünsche. Wenn aber der Papst auf diese Vorstellungen nicht eingehe, möge man den König ermächtigen, den Druck der Bücher selbst auszuführen und durch den Erzbischof von Toledo oder einen anderen Prälaten leiten und überwachen zu lassen.

„Sollte aber der Papst keinen der gemachten Vorschläge annehmen, so sprechet mit ihm mit etwas kräftigeren Worten und erklärt ihm fest entschlossen, dass falls Seine Heiligkeit die vorgelegten Gründe nicht zu berücksichtigen geruhte, Wir Unsererseits nicht umhin könnten, die Temporalia der Reform derart zu ordnen, dass weder ein Präjudiz noch irgend ein Schaden Unserem Reiche daraus entsteht. Denn gegebenenfalls wird hier zu diesem Zwecke alles aufgeboten werden.“

Mit dem Auftrage, Castro möge weitere Nachrichten und

einige Exemplare der neuen Choralbücher bald nach Spanien senden, schliesst das Schreiben.[1])

In seiner Antwort hierauf berichtete der Gesandte, „Seine Heiligkeit habe allerdings die Reform beschlossen und zum Drucke der Choralbücher bereits einem Privatmanne ein Privileg erteilt. Doch denke man nicht daran, jemanden ausserhalb der päpstlichen Staaten zur Annahme der neuen Bücher zu verpflichten.“ [2]) Nur wer dieselben etwa wünsche, könne sie frei gebrauchen. Leider unterliess de Castro, durch diese Erhebungen beruhigt, mit dem Papste persönlich über diese Angelegenheit Rücksprache zu nehmen.

Zur Probe wurde das neue Graduale in zwei Exemplaren nach Spanien geschickt. Die beiden Bücher wanderten auf Befehl des Königs nach San Lorenzo im Escurial.

Da ein grosser Teil der spanischen Kirchen thatsächlich arm war und die Kosten für das Graduale nicht oder nur unter schmerzlichen Opfern erschwingen konnte, die reichen Kathedralkirchen hingegen alle schon längst im Besitze kostbarer und gut geschriebener Chorbücher sich befanden, [3]) verzichtete der spanische Hof auf den Erwerb der Druckrechte. Es wäre ja doch „nichts von Bedeutung zu gewinnen gewesen“.

Wie in ähnlichen Fällen regelmässig geschah, sollte jedoch die Einfuhr und der Verkauf dieser Bücher unter staatlicher Aufsicht bleiben.[4]) Es schien auch damals nicht ganz ausgeschlossen, dass, wenn die alten Bücher einmal verbraucht wären, manche Kirchen die neureformierten Melodien ihrer Kürze halber annehmen würden. „Denn die Reform war ja eine römische und vom Papste ausgeführt. Die korrigierten Gesänge hatten einen gewissen Vorzug: sie waren gut und bedeutend kürzer als die herkömmlichen Melodien.“ Der Junta war besonders dieser letzte „Vorzug“ nicht entgangen, und in richtiger Würdigung der Anziehungskraft, welche diese Kürze auf die Sänger ausüben konnte, hegte sie die Überzeugung,

---

[1]) Anhang No. 33.

[2]) Anhang No. 34.

[3]) Vergleiche Anhang No. 34, woselbst die Chorbücher von San Lorenzo im Escorial auf 80—90 000 Dukaten geschätzt werden. Siehe auch oben S. 102.

[4]) Thatsächlich erging schon nach Lissabon ein Einfuhrverbot. Anhang No. 34.

„dass später viele Kirchen und besonders die Kathedralkirchen gerade wegen dieser erheblichen Kürzungen mit Freuden die reformierten Gesänge gebrauchen würden, da man mit dieser Vereinfachung wohl eine ganze Stunde oder darüber im Chordienste ersparen würde.“

So lautete der letzte und bekannte Entschluss der Junta in dieser Sache, nachdem ihre Mitglieder „alles was daran zum Nutzen oder Schaden des Staates gereichen mochte, in reifliche Erwägung gezogen hatten“. [1])

Man suchte also, wie es scheint, in Spanien bereits einen Weg, um sich mit der Reform zurechtzufinden, nachdem dieselbe nicht mehr, wie man anfangs gehofft hatte, aus der Welt zu schaffen war. Vorerst bestand keine Verpflichtung zur Annahme der teuren Bücher, und später — ja wer konnte wissen, wie sich die Dinge später gestalten mochten. Immerhin war es denkbar, dass die Kanoniker an dieser oder jener Kathedrale eine Vereinfachung der Choralgesänge herbeisehnten, und für diesen Fall wollte die Junta sich einstweilen nicht binden.

Nach vielen ernsten Beratungen und langem unthätigen Zuwarten kam man also endlich zu dem „energischen“ Entschlusse, auch das weitere, das die Zukunft der römischen Choralreform bringen sollte, ruhig abzuwarten. Die Ereignisse in Rom waren der schwerfälligen spanischen Diplomatie zuvorgekommen. Glücklicherweise gingen weder die Befürchtungen noch die Hoffnungen, welche die Reform in Spanien erregt, und wodurch sie die ganze Staatsmaschine in Bewegung gesetzt hatte, in Erfüllung. Der auffallende Misserfolg, den die Reform unter Paul V. erlitt, wurde allem Anscheine nach noch weniger als unter Gregor XIII. durch Einflüsse der spanischen Krone herbeigeführt. Soweit wir aus den uns erhaltenen Berichten ersehen, erfuhr der spanische Gesandte, ehe er mit dem Papste Rücksprache genommen, die Reform werde keine allgemeine sein, und unterliess daraufhin weitere Schritte in dieser Angelegenheit. Zu einer offiziellen Verhandlung mit dem päpstlichen Stuhle war es also diesmal gar nicht gekommen.

---

[1]) Anhang No. 34.

3. Ausgang der Choralreform.

Approbation des Graduale durch Kardinal del Monte und die Kardinalskommission. Druckerlaubnis. Entwurf zum Druckprivileg.

Breve Pauls V. Stimmung bei der Ritenkongregation.

Widerspruch gegen die Reform. Kardinal Sforza.

Raimondi beginnt den Druck. † 13. Februar 1614. Der Grossherzog von Toscana sein Universalerbe.

Das Graduale vollendet. Preis und typographische Ausstattung.

Das medicäische Graduale keine offizielle Ausgabe.

Laut Breve vom 28. August 1608 [1]) durften die Korrektoren ihr Manuskript nur Kardinal del Monte einhändigen. Dieser hatte dann eine Revision ihrer Arbeit anzuordnen. Hierauf bezieht sich ein Entwurf unter den Papieren der medicäischen Druckerei. [2]) Kardinal Francesco Maria del Monte bezeugt darin den Abschluss der Reform, die Anerio und Soriano vorgenommen. Raimondi kann ihr Manuskript in Empfang nehmen, wenn „der Papst Verbesserung und Reform der Melodien zu genehmigen geruht".

Diese Skizze wurde wohl 1612 niedergeschrieben und zwar anscheinend kurz vor oder nach der oben erwähnten Bittschrift Raimondis. [3])

Wer die Prüfung des Graduale vornahm, ist nicht zu ermitteln. Doch fand sie ohne Zweifel in der einen oder anderen Weise statt. Sicher haben die vier Kardinäle, welche mit der Reform betraut waren, die Melodien approbiert. [4])

Die Druckerlaubnis gaben der Monsignore Vicegerente und der Magister sacri palatii. [5])

---

[1]) Vergl. oben S. 72.

[2]) Anhang No. 35. Ohne Unterschrift und Datum. Der Name des Kardinals steht an der Spitze des Textes.

[3]) Vergl. oben S. 75.

[4]) Lunadoro an den Grossherzog. Anhang No. 36. Der Approbation der Kardinäle ging vermutlich ein Gutachten der Sachverständigen voran. Hierauf bezieht sich wohl die Note zum Entwurfe des neuen Druckprivilegs: Sanctissimo placuit fieri minutam privilegii cum narratione quod fuit a peritis revisum et examinatum (22. Februar 1612), wenn diese Bemerkung nicht auf Soriano und Anerio geht.

[5]) Der Vicegerens ist ein dem Kardinalvikar zur Seite stehender Prälat. Bangen S. 288. Die Approbation der beiden Prälaten ist der Medicäa nicht beigedruckt. Vergl. hierzu weiter unten.

Schon im Frühjahr 1612 lag dem Papste der oben mitgeteilte Entwurf[1]) zum Druckprivileg für die reformierten Choralbücher vor. Er sollte Raimondi das Monopol auf die Reproduktion der Melodien für 20 Jahre, angefangen vom Tage der Bekanntmachung des Erlasses, sichern. Ferner wurde ein Breve ausgestellt, „worin Seine Heiligkeit alle kirchlichen Personen zum Gebrauch der neuen Bücher ermahnt und überdies Winke bezüglich Abschaffung der alten Bücher giebt“.[2]) In ähnlichem Sinne äusserte sich die Kongregation.[3]) Es sei nicht gut, wenn man die alten Bücher beim Gottesdienst benütze, da sie voll Barbarismen und zweckloser Zuthaten seien.

Das Breve Pauls V. lässt sich in keinem der uns bekannten Dokumente wiedererkennen. Es war also ein besonderer Erlass, der das Graduale anstatt der von Raimondi erbetenen Bulle begleiten sollte. Das Breve war dem Graduale sogar vorangedruckt,[4]) und zwar wahrscheinlich mit dem neueren Druckprivilegium, wurde aber vor Ausgabe des Dominicale wieder daraus entfernt.[5])

So hatte Raimondi eine Schwierigkeit nach der anderen überwunden. Er war langsam seinem Ziele nähergerückt, ja er durfte hoffen, jetzt demselben ganz nahe zu sein. Mit dem Breve Pauls V. war die Hauptsache gewonnen. Der Papst

---

[1]) Oben S. 75.

[2]) Lunadoro an den Grossherzog. Anhang No. 36. Nach Erwähnung des höchst vorteilhaften Druckmonopols sagt der Berichterstatter: et altro Breve fece S. Santià pregando tutti li Ecclesiastici volersi servire di detti libri di canto fermo riformato et dismettere li libri vecchi. Und nach weiteren Mitteilungen fährt Lunadoro fort: si vede per il Breve di Papa Paulo V. di già stampato nell principio dell opera che S. Santità esorta tutti li Ecclesiastici a vuolsi servire de libri del canto rifformato, et in un certo modo accenna che si debbia fare l'abbolitione de libri vecchi . . . Di già S. Santità et la sacra Congregatione hanno dichiarato, che non sta bene, che nel celebrare li divini offitii si usi quel canto fermo vecchio che è pieno di Barbarismi et Plenismi, ma che usasi il canto fermo rifformato.

[3]) Wohl die Ritenkongregation. Siehe Anmerkung 2.

[4]) Siehe Anmerkung 2.

[5]) Hierüber Näheres unten.

hatte mehr zugestanden, als sich anfangs erwarten liess. Sein Breve war zwar keine Bulle, allein es that zuletzt dieselbe Wirkung.

Jedoch gerade dieses weite Entgegenkommen von Seite des Papstes brachte die Sache in neue Gefahr. Noch ehe Raimondi den Druck begann, sah er sich zu der Erklärung genötigt, dass seine Ausgabe nicht die Entfernung der alten Bücher bezwecke.[1]) Von wem dieser Widerstand ausging, wissen wir nicht. Vielleicht waren es Religiosen, vielleicht Buchhändler, die auf Erhaltung ihrer Interessen Bedacht nahmen, vielleicht beide zusammen und andere Unzufriedene mit ihnen. Wie es scheint, trat Kardinal Sforza für sie ein. Wenigstens erfahren wir, dass dieser Kardinal um diese Zeit mit del Monte über die Reform sprach und von del Monte die Antwort erhielt, Raimondi denke nicht daran, die alten Bücher zu verdrängen, werde aber von del Monte und der Kongregation beim Druck der Bücher wirksame Unterstützung erhalten.

Damals kam der Streit nicht zum Austrage. Raimondi begann den Druck und setzte das Breve Pauls V. ruhig an die Spitze des Graduale. Das Dominicale erhielt eine Auflage von 1000 Exemplaren. Es war etwa zur Hälfte vollendet, als Raimondi starb.[2]) Am 13. Februar 1614 setzte der Tod dem

---

[1]) Ein Schreiben von 1614 an einen Kardinal, sagt hierüber, nachdem Anfangs vom Privileg Pauls V. (an Raimondi von 1608) und von der Berufung der beiden Korrektoren die Rede war:

quali musici hanno fatto la riforma et sottoscritto, et di ordine della Congregatione consegnata al signor Raimondi, quale riforma poi è stata sottoscritta da Monsignore Vicegerente e Maestro del sacro Palazzo, con dar licenza che si stampi.

Il signor Raimondi prima di cominciar à stampare per mostrar ogni reverenza verso la Congregatione aperò che il signore Cardinale Sforza parlasse al signor Cardinale del Monte, per vedere se si contentava, che si stampassi. Il signor Cardinale rispose, che sempre il Raimondi non volesse l'abbolitione de vecchi, che stampasse, che li saria dato ogni aiuto et favore.

Adesso si è stampato conforme all' ordine et licenza, et si disegnia di venderli doppo havuto la licenza dal Maestro del sacro Palazzo conforme al solito. Verfasser des Schreibens ist wahrscheinlich Lunadoro.

[2]) Lunadoro an den Grossherzog. Anhang No. 36. Wann der Druck in Angriff genommen wurde, lässt sich nur annähernd bestimmen. Die Druckgesellschaft hatte sich erst am 23. Januar gebildet. Wenn aber bereits Mitte Februar (1614) 1000 Foliobände zur Hälfte (also etwa 160 Blätter) vollendet waren, wird man wohl mit Grund den Beginn in den Herbst 1613 verlegen,

zeitlichen Leben dieses Mannes ein Ende, gerade als er im Begriffe stand, ein Werk zu vollenden, das ihm Jahrzehnte von Mühen und Enttäuschungen belohnen sollte. In exultatione metent — seine Devise hatte sich schlecht bewährt.

Mit dem Hinscheiden des bisherigen Vorstandes der mediciäischen Druckerei verlor die Reform jene unermüdliche Kraft, der keine Arbeit und keine Schwierigkeit zu gross schien. Nun war das Unternehmen soweit gediehen, dass es diesen Schlag ohne bedeutende Störung überwand. Das Testament des Verstorbenen ernannte den Grossherzog von Toscana zum Universalerben.[1]) Der toscanische Gesandte Guicciardini nahm die Erbschaft an. Infolge davon kamen die reichen Druckapparate in den florentinischen Palast auf dem Pincio.[2])

Das Dominicale wurde spätestens im November 1614 vollendet. Der Florentiner Antonio Terapesta hatte die zahlreichen Initialen gezeichnet. Es war Raimondis Plan gewesen, gerade durch glänzende Ausstattung mit älteren Handschriften zu konkurrieren. Die früheren Choraldrucke und ihre Miniaturen hat er unstreitig übertroffen, obgleich aus ihnen einzelne auch nach dieser Seite hin Anerkennenswertes leisteten. Bei älteren Handschriften aber dürfte der Vergleich nur in Ausnahmefällen zu Gunsten der Medicäa ausfallen.

Nach einer Aufzeichnung Lunadoros betrug der Preis eines Exemplars gewöhnlich 15 Scudi 50 Bajocchi.[3])

---

so dass die erste Hälfte des Dominicale gleich der zweiten etwa 6—7 Monate Zeit in Anspruch nahm. Im November 1614 war das Dominicale schon im Verkauf. Ein Jahr darauf (November 1615) folgte das Sanctuarium.

[1]) Lunadoro an den Grossherzog. Anhang No. 36. Lunadoro erhielt durch letztwillige Verfügung Raimondis drei weitere Aktien.

[2]) Das heutige Palais der französischen Akademie neben Trinità dei monti. Über die weiteren Schicksale der Druckerei vergleiche man Cav. Saltini (s. oben Bd. I, S. 43). Unter den Papieren der Stamperia orientale befindet sich noch eine „Instruttione per tirar avanti la stampa de' libri di canto fermo reformato“, die wohl kurz nach dem Ableben Raimondis geschrieben, einige Anweisungen giebt bezüglich der Übertragung des Druckapparates nach dem erwähnten Palazzo del Gardino. Ebendaselbst ist bereits von einer Verlegung der Druckerei nach Pisa die Rede. Wie mir Herr Centofanti (z. Z. Archivar am Archivio di Stato daselbst) mitzuteilen die Güte hatte, besitzt das Archiv in Pisa kein die römische Choralreform oder den Choraldruck der medicäischen Offizin betreffendes Dokument.

[3]) Teyxeira hatte (oben S. 95) den Selbstkostenpreis für den Buchdrucker bei 4 Bänden auf 35 Thaler gerechnet. Ein früherer Kostenüberschlag Raimon-

Das Titelblatt zum Dominicale lautet:[1])

Graduale
de
Tempore

Juxta ritum Sacrosanctae
Romanae Ecclesiae
cum Cantu
Pauli V. Pont. Max.
iussu Reformato.
Cum Privilegio.

Romae,
Ex Typographia Medicaea
Anno M.D.C.XIIII.

Die Aufschrift wird durch eine reiche Umrahmung mit dem Wappen Pauls V. und den Insignien der päpstlichen Gewalt umschlossen.

Der Kolophon[2]) des Dominicale (Fol. 310r.)

Laus et honor omnipotenti Deo.
Explicit Graduale Dominicale.

---

dis für die Karmeliten verlangte 13 Bajocchi für das Blatt in folio Papale, mit starkem Papier, Schwarz- und Rotdruck und grossen Typen. In folio reale mit starkem Papier, Schwarz- und Rotdruck und mit grösseren Typen, als sonst gewöhnlich ist: 8 Bajocchi. Vom Preis sollte $^1/_4$ im voraus oder innerhalb 4 Monate, der Rest bei Ausgabe der Bücher bezahlt werden. Dazu verlangte Raimondi, dass der Orden mit all seinen Besitzungen sich in förmlichem Vertrage verpfände. Für den spanischen Visitator (1595) hatte man das Blatt grössten Formates auf 15 Bajochi (carta papale bambagina, mit Miniaturen etc.), mittlerer Grösse auf 1 Giuglio, bei Pergamentdruck 25 Bajochi für Gross-Folio, 20 Bajochi bei mittelgrossem Formate berechnet.

[1]) Der Titel des zweiten Bandes (Sanctuarium) lautet: Graduale de Sanctis. Juxta etc. wie oben. Selbst die Jahreszahl ist auf dem Titelblatte dieselbe 1614. Graduale — Tempore (2. Bd. Sanctis) — cum cantu — iussu Reformato — Romae stehen in Rotdruck.

[2]) Im Sanctuarium fol. 339v. : Laus et honor omnipotenti Deo — Graduale Sanctorum Finis. Das Übrige auf der folgenden Seite wie im Dominicale ausgenommen die Jahreszahl 1615.

und Fol. 310v.:

Ex Typographia
Medicaea.

Romae,
Anno M.D.C.XIV.

Superiorum Permissu.

Die Folioseite beträgt in dem mir vorliegenden Exemplar [1]) 54 × 39,7 cm. Auf der ungespaltenen Seite 6 Notensysteme, rotgedruckt zu je 4 Linien, zusammen 39 bis 39,3 cm. [2]) Länge der Notenzeile 32 cm. Spannweite der 4 Linien eines Systems 32 mm. Initialverzierungen von 70—132 mm im Quadrat.

Im ganzen bietet sich dem Beschauer des Buches ein prächtiges Bild dar, wenngleich die grossen Typen und die Spannweite der Linien etwas schwerfällig erscheinen. Die einzelnen Notentypen sind scharf formiert. Zu Beginn eines neuen Satzes prangt eine Initiale grösseren oder geringeren Umfanges oder doch ein Anfangsbuchstabe in Rotdruck. Das kräftige Papier hat sich im allgemeinen gut erhalten.[3])

Diese kurzen Angaben über das Äussere des Graduale mögen vorerst genügen. Dem Inhalte des Buches und seinem künstlerischen Werte sind die folgenden Kapitel gewidmet.

Raimondis Graduale erschien „Permissu Superiorum". Es hatte keinen offiziellen Charakter und gehört somit nicht in die

---

[1]) Dem Erzbischöflichen Klerikal-Seminar zu Freising angehörig. Die Benutzung desselben wurde mir von dem Direktor der Anstalt, z. Z. Hochw. Hr. Geistl. Rat Hartl in liebenswürdigster Weise gestattet, wofür ich an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Über die Provenienz des Freisinger Exemplares lässt sich nichts Näheres ermitteln.

[2]) mit Einschluss der letzten Textzeile 415 mm.

[3]) Im Vergleich zu Ausgaben Juntas, Liechtensteins und anderer italienischer Buchdrucker sind die Notentypen der Medicäa grösser und teilweise schärfer abgegrenzt, der Druck klarer und reinlicher. Die Noten stehen fast ausnahmslos gut auf den Linien, nur selten ist das Gegenteil der Fall. Diese Vorzüge ergeben sich zunächst aus dem grösseren Formate des Buches und der Typen, dann aus dem verschieden Druckverfahren (Metalltypen). Was Band I, S. 112 über das Graduale von 1499 gesagt ist, bezieht sich zunächst auf die Ausgabe in Pergament. Ob ein Vergleich mit der gewöhnlichen Ausgabe auf Papier für das alte Graduale ebenso günstig ausfällt, kann ich augenblicklich nicht genügend konstatieren.

Reihe jener offiziellen Reformausgaben, welche wie Brevier und Missale auf Veranlassung des Tridentinum, oder wie Martyrologium, Pontifikale, Caeremoniale, Rituale auf Befehl des Papstes von 1568 bis 1614 herausgegeben wurden.[1])

Das Graduale war Privatausgabe.

Es hatte vor anderen Ausgaben, die je einmal in Italien, in Deutschland oder Frankreich erschienen, in dieser Hinsicht nichts voraus.[2])

Allerdings hat Paul V. zur Revision der Choralmelodien seine Einwilligung gegeben und nicht nur den Entwurf zu einem neuen Druckprivileg zu Gunsten des Raimondi entgegengenommen,[3]) sondern sogar ein eigenes Approbationsbreve ausgestellt, das 1614 bereits gedruckt war.[4]) Wenigstens berichtet dies, wie wir gesehen, Lunadoro an den Grossherzog von Florenz. Lunadoro war mit allem, was den Druck der Choralbücher betraf, vertraut und hatte mit Angelita und Raimondi die Herstellung des Graduale übernommen. Seine Mitteilung an den Grossherzog ist rein geschäftlicher Natur, ein Zweifel gegen ihre Glaubwürdigkeit ist also von vornherein ausgeschlossen. Sonach hat Paul V. sein Breve gegeben,[5]) dann

---

[1]) So heisst es z. B. auf dem Titelblatt des Pontificale 1595: Clementis VIII. iussu restitutum atque editum und am Schluss des Buches: Ex auctoritate Superiorum. Demgemäss sagt die Constitutio: Cum novissime (im Caeremoniale) Pontificale . . . divulgari et . . . observari mandaverimus. Das Caeremoniale selbst trägt die Bemerkung: Cum licentia Superiorum et Privilegio Sanctissimi Pontificis et aliorum Principum per decennium. — Das Pontificale von 1611: Romae Ex Typographia Medicaea. Auctoritate Superiorum.

[2]) Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die juridische Stellung der Medicäa so wenig als deren geschichtliche Entstehung aufgeklärt. Das Dekret der S. C. R. „Romanorum Pontificum sollicitudo (26. April 1883) erwähnt eine Kommission, die Pius IV. behufs kirchenmusikalischer Reformen eingesetzt habe. Das Irrtümliche dieser Annahme hat Dr. Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1892 aufgedeckt. Auch die folgenden Angaben: Palestrina habe das Graduale vollendet und Paul V. dasselbe mit Breve approbiert sind durch neuere Forschungen nicht bestätigt worden. Das Dekret fand in der authentischen Sammlung keine Aufnahme mehr. Die weitere Erklärung der S. C. R. „Quod sanctus Augustinus" spricht über die Entstehungsgeschichte der Medicaea nur in allgemeinen Ausdrücken, während die Kommission Pauls IV. und das Approbationsbreve Pauls V. nicht erwähnt sind.

[3]) Oben Seite 75.

[4]) Oben Seite 113.

[5]) Es entsprach nur der römischen Praxis, wenn Paul V. seine Druckerlaubnis in einem förmlichen Breve gab, anstatt kurz das Imprimatur zu er-

aber sich im letzten Augenblicke von der Reform losgesagt und sein schon gedrucktes [1]) Breve widerrufen.

So mussten sich die Herausgeber mit dem Abdrucke ihres Privilegs „Qui ad Christianae Reipublicae" vom 31. Mai 1608 begnügen. Das jüngste Breve wurde herausgenommen und an seiner Statt das frühere Dokument eingefügt.

Dieses entsprach aber den Wünschen Raimondis, wie sie in all den Bittschriften und Entwürfen unverhohlen ausgesprochen sind, keineswegs. Die Dauer von fünfzehn Jahren, für welche das Monopol Geltung besass, war 1614—1615 bereits zur Hälfte verstrichen. Von dem Graduale kein Wort, geschweige denn, dass seine Einführung empfohlen oder die Beseitigung älterer Bücher angeraten würde. Der Wortlaut des Privilegs von 1608 passte 1614 kaum mehr zur Sache. Denn die offizielle Choralreform wird darin rein hypothetisch erwähnt, wie eine Frage, über deren Opportunität oder Notwendigkeit die Zukunft entscheiden sollte. Bis dahin behielt sich der Papst in dieser Angelegenheit volle Freiheit. Das Graduale Raimondis hatte also mit dieser zukünftigen Reform nichts zu thun. Raimondi war berechtigt, mit seiner Erfindung Choralbücher in grossen Noten zu drucken, und sein Patent auf die famose Erfindung sollte ungeschmälert bleiben, wenn der apostolische Stuhl vor Ablauf des Privilegs eine Choralreform ins Werk setzen wollte. Dies der Inhalt des Motu proprio von 1608. Das Graduale bekundete also gerade durch das ihm vorangedruckte päpstliche Druckprivileg,[2]) dass der

---

teilen. Beispielsweise haben die Editionen Guidettis solche Breven an ihrer Spitze. Nach dieser Hinsicht steht also das Graduale von 1614 noch hinter den privaten Editionen Guidettis.

[1]) Dass dieses Breve nicht mit dem dem Graduale vorangedruckten Privileg vom 31. Mai 1608 identisch ist, geht aus der Inhaltsangabe Lunadoros hervor, wonach dieses „bereits als Anfang des Buches gedruckte Breve Pauls V. sämtliche Kirchen zur Einführung des reformierten Gesanges ermahnt und in gewisser Weise einige Winke bezüglich der Abschaffung der alten Bücher giebt". Derartiges findet man aber in Privileg vom 31. Mai 1608 nicht.

[2]) Das Motu proprio spricht mit keiner Silbe von einem Graduale und hat kein Wort für die beiden Musiker, die zu reformieren beauftragt gewesen, trotzdem Paul V. am 22. Februar geboten „fieri minutam privilegii cum narratione quod fuit peritis revisum et examinatum". Der Auftrag des Papstes zur Reform, die Berufung der Kardinäle, die Approbation des Graduale durch

Plan einer offiziellen Choralreform 1614 nicht weiter gediehen war als 1608, und somit seine Ausführung hypothetisch der Zukunft vorbehalten war.

Allerdings trägt das Graduale auf seinem Titelblatt die Aufschrift: cum cantu Pauli v. Pont. Max. iussu reformato. Allein an der Thatsache, dass Paul V. die von Raimondi gewünschte Empfehlung des Graduale und sein Breve zurücknahm, ändert dieser historisch richtige Beisatz nichts. Der Papst hatte zur Reform seine Einwilligung gegeben, das Resultat der Reformarbeiten aber nicht approbiert (bezw. das Breve vor der Publikation widerrufen). Der offizielle Charakter eines Buches beruht aber nicht auf der Erlaubnis zum Beginne seiner Ausarbeitung, sondern in der offiziellen Anerkennung des vollendeten Werkes und in der Erlaubnis, dasselbe als offizielles Werk zu verbreiten, und eben dieses Moment fehlt dem Graduale von 1614.[1]) Sodann aber nötigt das „iussu reformato“[2]) niemanden zur Annahme der neuen Melodien.

---

diese waren Ereignisse, die weder Raimondi noch der Sekretär des Papstes bei Ausfertigung der Konstitution oder des Privilegs vergessen konnten. Man vergleiche den Entwurf von 1612, das Konzept Raimondis zur Bulle (oben S. 75, 77). Hierüber aber enthält das Graduale auf keiner Seite auch nur die leiseste Andeutung. Da heisst es ganz allgemein „Libri chorales“. Die wichtigste Stelle aber lautet: Motu proprio . . . Libros Chorales Cantus firmi imprimi faciendi licentiam tribuimus et impartimur et ne . . . quispiam . . . Libros Chorales Cantus firmi . . . impressos vendere aut venales habere vel exponere vel uti vel frui, etiam si contingeret Apostolica auctoritate dictos Libros, et Cantum firmum quovis tempore reformari, Apostolica auctoritate tenore praesentium concedimus et indulgemus etc.

[1]) Nachdem das Approbationsbreve bereits erteilt war, erscheint der Ausgang der Reform in noch ungünstigerem Lichte, als wenn Paul V. von Anfang an sich fern gehalten hätte. Der Papst besass kaum ein selbständiges Urteil über die musikalische Seite der Frage. Dies rechtfertigt sein anfängliches Zögern und seine spätere Unbeständigkeit.

[2]) Der Druck der ersten Bogen war mit Einschluss des Titelblattes vollendet, als Paul V. sein Breve zurückzog. Wie es scheint, hatte Raimondi auch das Titelblatt für den 2. Band zugleich mit jenem für das Dominicale herstellen lassen, so dass dasselbe bereits in 2000 Exemplaren gedruckt vorlag. Vielleicht bewog dieser Umstand Paul V. den Beisatz auf dem Titelblatte zu dulden, zumal da er historisch richtig, rechtlich aber belanglos war, während das Breve im Auslande voraussichtlich ungern gesehen wurde, seine Unterdrückung also wichtiger war.

Übrigens wusste man in Rom, dass die Kirchen das neue Graduale nur auf dringende Empfehlung hin annehmen würden,[1]) durch diese bescheidene Formel auf dem Frontispiz des Graduale also zu keiner Übereilung oder Übertreibung in Durchführung der Reform verleitet würden. Und die Geschichte dieses Buches hat diese Vermutung nur bestätigt. Der Beisatz war also ungefährlich, man konnte über ihn hinwegsehen, ohne sich eines Rechtes zu begeben oder anderen ein Unrecht anzuthun.

Thatsächlich wurde das Graduale in Rom selbst nie als massgebend betrachtet. Dies beweist am besten das auf Befehl Pauls V. reformierte und publizierte Rituale Romanum, welches fast gleichzeitig mit Raimondis Dominicale in der Druckerei der Camera Apostolica gedruckt wurde und 1614 erschien. Seine Melodien unterscheiden sich sehr von jenen des Graduale. Es wird dies im Verlaufe noch näher gezeigt werden. Konnte der Papst den Privatcharakter des Graduale besser dokumentieren?

Die päpstliche Constitutio: Apostolicae Sedi vom 17. Juni 1614, welche das neue Rituale einleitet, kennt nicht einmal ein römisches Choralbuch. Brevier, Missale, Pontificale, Cäremoniale werden in dem offiziellen Erlasse der Reihe nach erwähnt, und selbst erfolglose Versuche, die früher[2]) zur Herausgabe eines Rituale gemacht worden waren, und die Edition der verschiedenen Konzilsakte finden ihre Stelle, nur nicht die Choralreform. Und doch hätte diese Reform eher als die längst bekannten liturgischen Arbeiten unter Pius V. und Klemens VIII. angeführt zu werden verdient, da sie gerade Paul V. so nahe anging. So aber legt sich die Vermutung nahe, dass Paul V. schon damals, als er seine Constitutio für das Rituale unterzeichnete, von der Choralreform zurückgetreten war, und diese also spätestens seit Juli 1614 nicht mehr offiziell betrieben wurde.

Ebensowenig enthält das Geleitschreiben, das Urban VIII. der Reformausgabe der Hymnen gab, eine Bemerkung über das Graduale oder über eine römische Choralreform.[3])

[1]) Vergl. hierüber Raimondi oben S. 79.

[2]) Anfänge hierzu fallen schon unter das Pontifikat Gregors XIII. Die Konstitution in Bullar. Romanum (Luxemburg 1727) Band III, S. 309.

[3]) Hierüber Näheres unten. Das Schweigen des Papstes und des Typographen fällt um so mehr auf, als in dem erwähnten Schreiben die Reform des Breviers und eine Reform der Hymnenmelodien erwähnt werden.

In ähnlicher Weise umging Benedikt XIV. in seiner Constitutio: „Quam ardenti studio“ vom 15. Mai 1741 [1]) die Bemühungen Pauls V. um die Choralreform wie jene Gregors XIII. und Klemens VIII. Während er die päpstlichen Breven über Rituale, Cäremoniale und Pontificale in seinem Erlasse zusammenfasste, widmete er kein Wort der Choralreform, obschon die Choralbücher liturgische Bücher sind, und die Reform des Graduale mehrere päpstliche Breven veranlasst hatte, und andererseits das Rituale Romanum nicht allgemein verpflichtet. Ein offizielles Choralbuch existierte im Bewusstsein der römischen Kirche längst nicht mehr. Das beweisen, abgesehen von diesen päpstlichen Kundgebungen, die Praxis der römischen Kirchen und der Umstand, dass Choralausgaben nach wie vor der römischen Choralreform von 1614—1615 unbehindert erscheinen und Melodien verbreiten durften, die weder mit den alten Codices noch mit dem Graduale Raimondis übereinstimmten.

---

4. Raimondis musikalischer Beirat.

Zeugnis der Dokumente.
Aussagen über Palestrinas Graduale: Der Anonymus, die Experten, de las Infantas.
Neuere Hypothesen. Das bibliographische und musikalische Argument.

Wer hat die Melodien für die Medicäa zurechtgerichtet?

Nach dem einstimmigen Zeugnis der Dokumente Felice Anerio und Francesco Soriano.

1. Diese beiden erhielten von der offiziellen Kommission der Kardinäle den Auftrag zur Ausführung der Choralreform.

Nach dem Breve Pauls V. [2]) an die Kardinäle bestand die

---

[1]) Dem Cäremoniale vorangedruckt.

[2]) Breve Pauls V. „Cum sicut accepimus“. 28. August 1608 „si quae in modo canendi reformatione et emendatione indigere censueritis . . ., reformari et emendari faciatis“. Siehe Anhang No. 17. Also die

Reformarbeit nicht etwa in einer Prüfung oder Approbation bereits reformierter Melodien, sondern in der Durchsicht beziehungsweise in der Vornahme einer Korrektur der herkömmlichen Gesänge.

Jene Melodien sollten dem Urteile der Sachverständigen unterworfen werden, welche im Laufe der Zeit etwa Schaden gelitten.[1]) Es handelte sich also um bereits öffentlich bekannte und seit langen Jahren gesungene Melodien, die eben infolge ihres langjährigen Gebrauches möglicherweise entstellt worden waren.

Die Kardinalskommission übergab diese Arbeit zunächst sechs Musikern zur Ausführung,[2]) und Kardinal del Monte bestimmte 1611 aus diesem Konsortium zwei — es waren die beiden Römer Soriano und Anerio, die zusammen eine Korrektur bewerkstelligen sollten.[3])

2. Aus Raimondis Entwurf zum Breve Pauls V. an Kardinal del Monte geht hervor, dass die Reform noch nicht vollzogen war, sondern erst unternommen werden musste.[4]) Nach dem Vorschlage Raimondis hätten die dazu bestimmten Musiker unter Aufsicht der Kardinäle die Korrekturen auszuarbeiten.[5]) Dieselbe Bemerkung finden wir im Ent-

---

Melodien waren eventuell zu reformieren, und diese Reform sollte von den Kardinälen erst veranlasst werden, hatte also erst noch zu geschehen.

[1]) Breve „Cum sicut accepimus": si qua forsan in Cantum huiusmodi tempore irrepserunt reformatione digna.

[2]) S. Congr. Card. censuit . . . Cantum firmum propositis Musicis consignandum, ut . . . recognoscant, et si opus sit, corrigant ac etiam quod Musicae ratio postulare videbitur, addant et demant. Auch hiernach bezogen sich Prüfung und Korrektur auf den Choral im allgemeinen und nicht auf eine bestimmte Ausgabe oder ein Choralmanuskript. Die Reform war noch nicht vorgenommen, sondern sollte, wie etwaige Zusätze und Kürzungen von dem Kollegium der Musiker in nächster Zukunft ausgeführt werden. Siehe Anhang No. 18.

[3]) Raimondis Gesuch an Paul V. Anhang No. 19: furno eletti li due musici . . . per fare la detta riforma. Sonach übernahmen die beiden Musiker die Reform als ungelöste Aufgabe.

[4]) Nel Breve da farsi diretto all' Illmi. ss. Card. Monte et Serafino. — La riforma sarà . . . Vergl. oben S. 73.

[5]) l. c. La detta Riforma si faccia con la soperintendenza delli sopra detti etc. Ebenso: se ne resechino tante note etc.

wurfe zur Bulle[1]) und in dem schon erwähnten Schreiben Lunadoros an den Grossherzog von Toscana.[2])

3. Anerio und Soriano führten nach dem Zeugnisse Raimondis die Reform aus und unterzeichneten das Manuskript.[3])

4. Dass die beiden die Korrekturen vorgenommen, bezeugen andere Dokumente in ausdrücklichen Worten.

a) So sagt die oben erwähnte Eingabe der Erben Raimondis (um Verkaufsbewilligung des Graduale?):

„Diese Musiker haben die Reform gemacht und unterzeichnet und (ihr Manuskript) auf Befehl der Kongregation dem Raimondi übergeben.“ [4])

b) Dasselbe berichtet Lunadoro an den Grossherzog. Nachdem er die beiden Reformer genannt, fügt er hinzu:

„Sie sind sehr berühmte Musiker, und sie haben die Reform gemacht.“ [5])

5. Dasselbe besagt der Entwurf zum Atteste, den Kardinal del Monte über die Reform ausfertigen sollte (und höchstwahrscheinlich ausgestellt hat):

„Wir Kardinal Franz Maria a Monte . . . bezeugen und bestätigen, dass das vorliegende Graduale durchgearbeitet und reformiert wurde von den Musikern Felice Anerio und Francesco Soriano u. s. w.“ [6])

---

[1]) Copia di quello che si havrà a stendere nella Bolla. — Hier spricht Raimondi von Musikern chi saranno stato eletti per far questa correttione et riforma. — Ganz anders lautet der Bericht des Anonymus über die von Palestrina schon ausgeführten Korrekturen. Vergl. Band I, S. 280f. und S. 305.

[2]) Darin heisst es, Paul V. habe vier Kardinäle bestellt, che facessero la riforma, und diese hätten Felice Anerio und Francesco Soriano bestimmt, per far detta Riforma. Vergl. Anhang No. 36.

[3]) questi (Anerio und Soriano) hanno già fornito di riformare il libro del graduale . . ., e l'hanno sottoscritto. Vergl. Anhang 19.

[4]) quali Musici hanno fatto la Riforma, et sottoscritto, et di ordine della Congregatione consegnata al signore Raimondo.

[5]) F. Anerio et il Soriano, che eranno li piu celebri musici, li fecero detta Riforma.

[6]) attestamur et approbamus praesentem librum gradualem dicti cantus plani seu firmi fuisse recognitum et reformatum a praefatis Musicis Felice Anerio et Francisco Soriano etc. Vergl. Anhang No. 35.

Ihre Arbeit wird ebendaselbst als „Durchsicht, Korrektur und Reform der Choralmelodien" bezeichnet.[1])

6. Das wichtigste Zeugnis enthält der Paul V. unterbreitete Entwurf zur Druckgenehmigung.

Darin ist zunächst bemerkt, der Papst habe die Choralbücher „erfahrenen Sängern zur Prüfung übergeben, um die Bücher verbessert herauszugeben". Dann aber heisst es weiter:

„und diese (ipsique) haben mit vielem Fleisse die Bücher geprüft und in Ordnung gebracht".[2])

Sonach haben jene Musiker, welche von Paul V. mit der Reform beauftragt wurden, die Reform „mit vielem Fleisse" auch ausgeführt.

Von einer anderen Persönlichkeit, welche bei der Reformarbeit mitgewirkt hätte, melden die uns erhaltenen Dokumente nichts. Die obigen Zeugnisse stimmen vollkommen mit einander überein und stammen von Gewährsmännern, die über den ganzen Verlauf der Reform aufs beste unterrichtet waren.

Für zwei tüchtige Musiker wie Anerio und Soriano genügte die Zeit vom 6. März 1611 bis Anfang 1612 zur Ausarbeitung eines Graduale von der Beschaffenheit der Medicäa. Glaubte doch Palestrina, das gesamte Sanctuarium allein in 3—4 Monaten bewältigen zu können.

In jüngster Zeit hat man die These aufgestellt, Palestrina sei der Verfasser des ersten Bandes der Medicäa, oder zum mindesten habe sein Manuskript den beiden Herausgebern als Grundlage ihrer Reformen gedient.

Diese Behauptung entbehrt der genügenden Begründung. Sie widerspricht überdies dem Zeugnisse unserer Dokumente. Nur scheinbar erhält sie aus dem anonymen Bericht über

---

[1]) ... habita prius ... approbatione dictae recognitionis, emendationis et reformationis dicti cantus plani seu firmi mandavimus, praesentem librum Gradualem sic recognitum et reformatum tradi etc. — Demgemäss enthält eine Aufzeichnung über gemeinsamen Auslagen der Herausgeber eine Andeutung über das Honorar, welches die Musiker als „Reformatoren" erhalten sollten.

[2]) libros chorales cantus hujusmodi, ut emendatiores edantur, a peritis et probatis Cantoribus recognosci mandaverimus ipsique multo studio adhibito et diligentia cantum recognoverint et restituerint etc. Vergl. oben S. 75.

Iginios Manuskript (oben Band I, S. 280f. und S. 305) einige Bestätigung.

Allerdings lassen sich manche Züge, die der Anonymus in Iginios Manuskript hervorhebt, auch in der Medicäa nachweisen. So die Korrektur der verhassten Barbarismen, die Vermeidung melodischer Repetitionen (Imitationen), die Entfernung reicher Melismen.

Ebenso finden wir, dass die Reformer der Medicaea Tritonus und Intonation der alten Melodien mit einer gewissen Ängstlichkeit „verbessert“ haben. Doch ist die Bemerkung des Anonymus hier weniger klar, und darum die Parallele hierin weniger zuverlässig.

Was sodann die Experten [1]) über den Befund des fraglichen Manuskriptes berichten, scheint ebenso auf die Medicäa zu passen. Ja selbst einige Äusserungen de las Infantas [2]) lassen sich auf diese anwenden.

Indessen sind all diese Merkmale zu unbestimmt, als dass sie eine Identifizierung der Medicäa mit der Arbeit Palestrinas gestatteten.

Was zunächst die Melodie-Kürzungen betrifft, finden sich deren eine beträchtliche Zahl in anderen Ausgaben sowohl im Schluss-Neuma wie in Melismen über der Accentsilbe.

Ähnlich verhält es sich mit der Ausmerzung der Barbarismen. [3])

Auffallender ist das Indicium bezüglich der Anfangsnoten. Allein wenn wir den Anonymus wirklich in diesem Sinne deuten dürfen und müssen, kommen wir selbst in diesem Punkte zu keinem exklusiven Schlusse. Denn auch die Choral-Responsorien des Anerio [4]) beginnen regelmässig mit Tonika oder Dominante. Zudem folgen weder die Choralmelodien, welche Palestrina in seinen polyphonen Kompositionen ver-

---

[1]) Siehe oben S. 45.

[2]) Band I, S. 37.

[3]) Das gilt nicht nur von der Ausgabe Juntas 1611 und vielen anderen jüngeren Datums, sondern auch vom Pontificale des Parasoli (Luna) 1595 und der medicäischen Druckerei 1611.

[4]) Rom, Bibliotheca Vaticana, cod. Ottobon. 3390. Ex codicibus Joannis Aug. Ducis ab Altaemps. Responsoria in commune Sanctorum. Regulato cantu per R. D. Felicem Anerium S. D. N. Musicae Compositorem Necnon transscripta a D. Luca Fanensi eiusdem Capellae et sui temporis scriptore eximio.

wendete,[1]) noch jene, die er in Guidettis Directorium belobte, dieser Regel.

Im Gebrauche des Tritonus ist die Medicäa inkonsequent.[2]) Es liesse sich in ihr ebensogut das Gegenteil nachweisen von dem, was hierüber der Anonymus in Palestrinas Manuskript hervorhebt. Überdies kann seine allgemeine Bemerkung mit gleichem Rechte von anderen Ausgaben verstanden werden, mag sie nun auf den Tritonus und das ♭-molle oder auf eine Korrektur bloss typographischer Ungenauigkeiten hindeuten.

Varianten enthält die Medicäa in grosser Zahl. Aber wir finden sie auch im Sanctuarium der Medicaea, das sicher nicht von Palestrina stammen kann, sowie in Ausgaben Liechtensteins, Juntas und Cieras, im Graduale des letzteren sogar ziemlich häufig.[3]) Wenn sie in der Medicäa noch häufiger sind, erklärt sich dieser Umstand daraus, dass die Medicäa manche Melodien 10—12, viele 3—5 mal an verschiedenen Stellen abdruckt, während andere Editionen mehr auf Raumersparnis Bedacht nahmen und darum den Leser auf jene Stellen des Buches verwiesen, wo die Melodie ein für allemal gedruckt stand.

Einer der Experten wies auf den Introitus Gaudeamus als Beispiel solcher Varianten hin. Wirklich variieren die Melodien an den Festen des hl. Thomas (29. Dezember, Dominicale Fol. 28 v.) und der hl. Agatha (5. Februar, Sanctuarium Fol. 41 v.) bei den Stellen „in Domino", „de cuius passione gaudent" und „collaudant". Allein auch diese Parallele führt zu keinem Schlusse. Denn wir finden sie ebenso im Graduale

1607. Man vergleiche die Intonationen bei Anerio und in der traditionellen Fassung z. B. folgender Responsorien:

			Anerio	Liber Responsorialis (Solesmes)
3. Ton:	Iste cognovit	(fol. 24v.):	mi fa sol	Seite 151: sol sol do
4. Ton:	Disiderium	(fol. 26v.):	mi fa re	„ 155: re fa re fa
4. Ton:	Isti sunt	(fol. 8v.):	mi fa re	„ 143: fa fa
5. Ton:	Ego sum	(fol. 19r.):	do la do	„ 89: si si do
5. Ton:	Media nocte	(C. V. n. M.):	fa la fa	„ 226: la fa la
8. Ton:	Beatus vir	(fol. 11v.):	sol fa	„ 165: re fa

[1]) Man sehe z. B. die Hymnen (Band VIII der Gesamtausgabe) Christe Redemptor S. 6, Ad preces nostras S. 29, Vexilla Regis S. 35, Jesu nostra redemptio S. 47, Quodcunque vinclis S. 62, Doctor egregie 63, Aurea luce S. 78 u. s. w. Die Messen Jesu nostra Redemptio Bd. XIII, S. 29, In majoribus duplicibus Bd. XXIII, S. 1.

[2]) Näheres hierüber weiter unten.

[3]) Man vergleiche Ciera 1618 das Alleluja S. 4 und S. 22.

des Ciera 1621[1]) und dürften also mit gleichem Rechte in letzterem einen Abdruck des fraglichen Manuskriptes vermuten.

Die Angaben endlich, welche de las Infantas über die Tendenz der Reform nach Spanien berichtete, kommen hier gar nicht in Betracht. Sie sind so allgemein, dass sie fast von jeder Reformausgabe (nach 1600) verstanden werden könnten.

Sonach sind wir auf Grund der Nachrichten, welche uns der Brief des de las Infantas, die Aussagen der Experten, endlich der Bericht des Anonymus über das Manuskript des Iginio geben, nicht berechtigt, die Angaben der Dokumente über die Arbeiten Anerios und Sorianos von der Hand zu weisen oder in uneigentlichem Sinne auszulegen.

Nachdem die Ritenkongregation Iginios Manuskript von der Benutzung bei den geplanten Korrekturen förmlich ausgeschlossen,[2]) ist es an sich unwahrscheinlich, dass Raimondi den beiden Musikern die Freiheit in ihren Arbeiten durch Unterschiebung eines fehlerhaften Manuskriptes benehmen wollte, und diese ihr gutes Recht sich ohne weiteres schmälern liessen.

Hätte Raimondi viel daran gelegen, das Buch Iginios zur Geltung zu bringen, warum entnahm er ihm bei Herausgabe des Pontificale 1609 und 1611 nicht jene Melodien, die wie im Pontificale, so im Graduale und Antiphonale enthalten sind? und warum bestand er nicht auf der Korrektur aller von Seite der offiziellen Experten seinerzeit namhaft gemachten Mängel des Buches, die ihm soviel Ungelegenheit und Verdruss bereitet und schon einmal seine Pläne vereitelt hatten?[3])

Man hat freilich in jüngster Zeit versucht, wenigstens den ersten Band der Medicäa bibliographisch und musikalisch als

---

[1]) Man vergleiche bei Ciera Seite 35, 253, 276, 284, und in Juntas Graduale 1618 fol. 15, 106, 119v.

[2]) Siehe oben S. 52.

[3]) Bevor die Ritenkongregation das Manuskript Iginios abwies, diente der Name Palestrina dem Käufer als Reklamemittel. So bedeutete er dem Visitator der Augustiner für Spanien 1595, in einer für ihn bestimmten „Instruttione fatta intorno alli libri di canto fermo“ gegen Ende: Si ha d'avvertire, che il canto fermo, che si stamperà in questi nostri libri secondo il Rito Romano è stato riformato per ordine di Nostro Signore dal Palestrina. Dieselbe Bemerkung macht Raimondi in einem Schreiben an den General der Franziskaner, das mit der genannten Instruktion ungefähr gleichzeitig jedenfalls aber vor Publikation des reformierten Pontificale geschrieben ist.

Arbeit Palestrinas nachzuweisen. Die Bibliographie nämlich lieferte, wie man glaubte, „den unumstösslichen Beweis, dass weder vor noch nach 1614 im Druck ein Graduale veröffentlicht wurde, das für zwei Bände berechnet und gleich dem Manuskripte Palestrinas und der editio Medicaea mit den Titeln: de Tempore in einem und de Sanctis im anderen Band erschienen wäre . . ."

„Der Hauptbeweis für die Identität (!) des Graduale Palestrinas mit der Ausgabe von 1614 liegt jedoch auf rein musikalischem Gebiete . . . Es ist der gleiche Stil in Bildung der einstimmigen Melodien des cantus firmus der editio Medicaea, welcher auch in den mehrstimmigen Werken der besten Schaffensperiode Palestrinas hinreisst und bezaubert, die gleiche Klarheit der melodischen und rhythmischen Wendungen, die vollkommenste Verständlichkeit des liturgischen Textes, die gemessene und entsprechende Kürzung der bis ins Lächerliche und Abscheuliche durch Missbräuche der Sänger und Willkür der Kopisten, gesteigerten Notenmengen. Die Überladungen mit inhaltlosen Intervallverbindungen sind beseitiget, die richtige und musikalisch-ästhetische Verteilung der Melodien zum liturgischen Texte ist nach dem Grundsatze, die Worte mit den Noten so zu singen und musikalisch zu umkleiden, wie sie ohne Noten verständlich und richtig, sowohl einzeln als in der Satzverbindung deklamiert werden müssen, meisterhaft durchgeführt." [1])

Lassen wir hier die oben berührten dokumentarischen Nachrichten, denen gegenüber dieser „Identitäts"beweis eine Bedeutung kaum mehr beanspruchen kann, beiseite. Die Antwort auf die beiden Schlussfolgerungen fällt nicht schwer. Was zunächst das bibliographische Argument betrifft, so stützt sich dasselbe auf ein Merkmal, das der Medicäa mit anderen Ausgaben gemein ist. Denn die Einteilung des Buches in 2 Hälften findet sich ebenso im Graduale des Liechtenstein wie in jenen des Junta und des Ciera. All diese Gradualien beginnen ihren zweiten Teil mit neuem

---

[1]) Dr. Haberl, Ausserordentliche Beilage zu Musica sacra 1894, No. 2. Hiegegen Respighi in seinem Nuovo studio su Giovanni Pier Luigi da Palestrina (Rom, Desclée), S. 83—100.

„Incipit Graduale Romanum de Festivitatibus Sanctorum", und bei manchen wie z. B. in jenen des Junta 1618 fol. 100r. und des Ciera 1621 S. 240 geht dieser Aufschrift ein „Explicit Graduale Dominicale" als Schluss der ersten Hälfte vorher. Wenn aber die Medicäa in zwei getrennten Folio-Bänden erschien, erklärt sich dieser Umstand hinlänglich aus „den grossen Noten und grossen Buchstaben" und aus den vielfachen Wiederholungen derselben Melodien. Die Zweiteilung des Graduale aber ist schon durch jene des Missale gefordert, und bietet weder im Manuskript Palestrinas noch in den gedruckten Gradualien etwas Bemerkenswertes.[1])

Das musikalische Argument gründet auf subjektiven Eindrücken. Ist es schwer, zwei Kompositionen desselben Stiles unter sich in objektiver Weise zu vergleichen, dann wächst die Schwierigkeit, wo es gilt, Choral und Polyphonie einander gegenüberzustellen und Verschiedenes, Gleiches und Ähnliches in beiden aufzudecken. In unserem Falle tritt noch als besonders misslich hinzu, dass einerseits die vielen Choralmelodien an sich durchaus nicht gleichartig sind, die Medicäa aber klare und feste Prinzipien fast nicht erkennen lässt, andererseits Palestrina weder in seinen polyphonen Kompositionen noch in seiner Stellung zum Choral immer derselbe blieb.[2])

Aber selbst Möglichkeit und Nutzen eines Vergleiches zugegeben, gelangen wir mit einem solchen „inneren Beweise" keinen Schritt voran.

Denn was man in der Medicäa als echten Palestrina erkennen wollte, finden wir gleichermassen in polyphonen Kompositionen und Reformchoral-Ausgaben anderer.

So haben manche Meister der römischen Schule in ihren Werken eine leichtverständliche Textbehandlung versucht und

---

[1]) Der mehrmals citierte Anonymus sagt übrigens in seinem Referate über Palestrinas Arbeit, man denke daran, die Gesänge in drei Büchern zu drucken und zwar um die Handhabung derselben zu erleichtern. Der erste Teil sollte die Melodien vom 1. Januar bis zum 30. April enthalten, der zweite vom 1. Mai bis zum 31. August, der dritte und letzte vom 1. September bis zum 31. Dezember. Hora con la riforma si distinguerà l'anno in tre libri u. s. w.

[2]) Es leuchtet von selbst ein, dass der Nachweis einer auffallenden Stil-Ähnlichkeit oder -Identität der Medicäa mit Palestrina oder mit einem anderen Polyphonisten weder dem Reformer noch seinem Werke besonders vorteilhaft sein kann.

teilweise[1]) wirklich erreicht, und gerade Felice Anerio und Soriano lieben knappe und einfache Formen.

Dieser relative Vorzug ist ferner fast allen Reformausgaben eigen, einzelnen aus ihnen noch mehr als der Medicäa.[2])

Hingegen enthält die Medicäa Eigenartiges, das man in Palestrinas Kompositionen nicht gewohnt ist.

So lässt sich eine Regel, wonach der Anfangston jeder Melodie mit Tonika oder Dominante beginnt, aus den 32 Bänden der Gesamtausgabe seiner Werke nicht ableiten. Sätze, welche in dieser Weise beginnen, wechseln mit solchen, die frei einsetzen. Zwar hebt die Mehrzahl seiner Kompositionen in Tonika oder Dominante an. Das hat aber einen genügenden Grund in der Bedeutung, welche diese Stufen für leichte und natürliche Imitationen besitzen, weswegen wie Palestrina, so Anerio, Soriano und jeder Kontrapunktiker diesen Stufen gerne einen gewissen Vorzug giebt.

Sodann hat Palestrina Guidettis Directorium mit hohem Lobe ausgezeichnet. Es sei vollkommen in seiner Art, berichtet die Vorrede als Prädikat aus des Meisters Munde. Hatte dieser übersehen, dass viele dieser „in ihrer Art vollkommenen Melodien" Tonika und Dominante nicht als Ausgangspunkte erkoren?

Palestrina hat mehrere Choralmelodien in ihrer älteren Fassung in seine Kompositionen aufgenommen. Andere kürzte oder bearbeitete er. Aber keiner dieser zugerichteten cantus firmi zeigt eine der medicäischen Version nahe kommende Fassung.

Viele Ähnlichkeit mit den Melodien der Medicäa besitzen hingegen die reformierten Responsorien des Anerio. Sie beginnen in Tonika und Dominante,[3]) sind stark gekürzt und weisen dieselben Notenformen auf wie das Graduale des Raimondi.[4])

---

[1]) Auch Palestrina wahrte sie nicht in allen seinen Kompositionen, so dass bei ihm ein hübscher Rest verpönter Barbarismen nachweisbar ist. Vergl. oben Band I, S. 219 ff.

[2]) Vergleiche „Reform-Choral" S. 63 f. und die Beispiele S. 74 u. 86.

[3]) Vergl. oben S. 126.

[4]) Diese Ähnlichkeit hat auch Dr. Haberl anerkannt. Nachdem er jene musikalischen Eigentümlichkeiten, welche die Medicäa als Werk Palestrinas kennzeichnen sollten, aufgezählt, fährt er fort: „In ähnlicher Weise hatte

Wie der Meister von Präneste „in seiner bekannten Leutseligkeit“ [1]) über die Medicäa geurteilt hätte, wäre diese ihm zur Prüfung vorgelegt worden, wissen wir nicht.

Das Eine aber ist klar:

Das Bild jenes hohen schöpferischen Geistes, das wir in des Pränestiners Messen und Motetten bewundern, tritt uns in den zugestutzten Melodien und Melodieresten der Medicäa nicht entgegen.

Und so genüge, was die Dokumente über die musikalischen Gehülfen Raimondis berichten.

Wenn aber später die Geschichte der Choralreformen Palestrinas Namen noch zuweilen nennt,[2]) so liegt dieser dunkeln Kunde die von uns gemeldete Thatsache zu Grunde: Palestrina war von Gregor XIII. zur Reform des Chorales berufen und hat sich einigemale in seinem Leben mit der Korrektur des Graduale befasst.

Ein ähnliches Geschick brachte auch Giovanelli in den Ruf, Verfasser der Medicäa zu sein.[3])

F. Anerio . . . die Responsorien . . . redigiert“. Ausserordentliche Beilage z. Mus. s. 1894, No. 2, S. 11. Was aber die „kurzen“ Grundsätze betrifft, die Palestrina 1578 in seinem Briefe nach Mantua ausspricht, so sind dieselben viel zu kurz, um einen ernsthaften Nachweis ihrer Befolgung in der Medicäa zu ermöglichen. Zudem ist gerade das, was in jenem Briefe allein klar gesagt wird, nämlich die Transposition einzelner Melodieglieder um eine Quinte oder Oktave, in der Medicäa nicht nachweisbar. Vergl. Band I, S. 231 ff.

[1]) Guidetti im Vorwort zu seinem Directorium chori.

[2]) Es geschieht übrigens höchst selten. Vergl. Reform-Choral.

[3]) Vergl. Dr. Riemann, Musik-Lexikon. Leipzig, Max Hesse 1900, S. 393 und Dr. Haberl im Magister choralis 1870 (Regensburg, Pustet), S. 52.

Kunstgeschichtliche Stellung der römischen Choralreform.

1. Die Reform und ihre Zeit.

Palestrina und die Reform.

Die Choralreform als liturgische Reform.

Vergleich mit den offiziellen liturgischen Reformen, mit Quignonez und Ferreri. Die konservative Tendenz der Trienter Reform. Das Tridentinum verlangt keine Uniformierung im Gesange. Widersprüche zwischen Raimondis Graduale und dem offiziellen Pontificale und dem Rituale. Widersprüche im Graduale selbst.

Die Choralreform als musikalische Reform. Tendenz der Reformer. Opportunität der Reform. Ansichten hierüber in Rom. Die künstlerische Aufgabe der Reform an der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Die Lage der kirchlichen Chöre. Über Kürzung der Melodien und ihre Akkomodation an das musikalische Empfinden jener Zeit. Wesentliches und Nebensächliches im Choral: Barbarismen, Melodieumfang, das ♭-molle. Die Theorie nach 1600. Caposele. Guidettis Notationssystem. Cerone. Italienische Choraldrucke nach 1578. Gradualien. Antiphonarien. Psalterien. Das Pontificale. Ihre Mängel und Vorzüge. Italienische Reformausgaben: Gradualien des Gardanus, Junta. Liechtensteins Antiphonale. Das reformierte Pontificale.

Fast vierzig Jahre liegen zwischen Beginn und Ende der römischen Choralreform, eine lange Zeit, in der Grosses geleistet werden konnte, wäre es von Anfang an richtig erkannt, entschieden ergriffen und beharrlich ausgeführt worden. Indessen füllen die musikalisch-reformatorischen Arbeiten kaum mehr denn zwei Jahre dieser Periode. Im Spätherbste des Jahres 1577 wurde die Reform eröffnet. Zwei Musiker, Palestrina und Zoilo, korrigierten das Graduale. Schon im Verlaufe des nächsten Jahres stellten sie ihre Revision ein.

Dann begannen zwei jüngere Kollegen das Werk von neuem und widmeten sich ihm von 1611 bis 1612. Von 1578 bis 1594 stand das Unternehmen stille. Vorübergehend versprachen unter Sixtus V. neue Hoffnungen eine nahe Verwirklichung der gestörten Pläne. Sie erfüllten sich nicht. Die übrige Zeit verstrich unter erfolglosen Vorbereitungen und Agitationen und unter ebenso langwierigen als kostspieligen Zänkereien vor den römischen Gerichtshöfen.

Pierluigi da Palestrina ist an der Reform beteiligt. In ihrer ersten und zweiten Periode zieht seine Person das Hauptinteresse auf sich. Er war für die Reform im Sinne einer Bearbeitung der Melodien. Das zeigt die Geschichte unter Gregor XIII. wie unter Klemens VIII. Allein wenn der oben citierte Anonymus [1]) über des Meisters Arbeit glaubwürdig berichtet, so forderte Pierluigi im einstimmigen Chorale, was er selbst in seinen polyphonen Kompositionen nicht in allweg befolgte. So in Bezug auf die Textbehandlung [2]) und den Anfangston der Intonation, [3]) so hinsichtlich der Melismen auf den Endsilben, [4]) ein Beweis dafür, dass der Choralreformator und der Polyphonist Palestrina nicht ganz derselbe sind. Zur polyphonen Komposition führten ihn Schule und Leben, Talent und Beruf. Da waltete sein Genie und schuf Formen und Harmonien frei und freier mit den zunehmenden Jahren. Zur Choralrevision hingegen befähigten ihn weder eine entsprechende Vorbildung noch besonders günstige Zeitumstände. Hier war sein Schaffen beengt, an Bestehendes gebunden, das er nicht ganz erhalten und nicht ganz zerstören wollte. Er stand vor Gebilden, die nicht seiner Seele entstiegen. Nun sollte er in einer Sprache reden, die nicht jene seiner Zeit war, die er in ihrer ursprünglichen Form nicht kannte, die er vielmehr selbst sich zurechtlegen wollte, wie ein Gemisch aus alten und neuen Elementen, ohne ihr die Bildungskraft der alten oder auch nur die Feinheit der neuen und neuesten Formen zu geben. Mochten die liturgischen Melodien ihm noch so bekannt sein, und mochte er sie gut oder schlecht gesungen oder von anderen singen gehört haben, die Weise, wie er ihre

---

[1]) Oben Seite 126.

[2]) Band I, S. 219–225.

[3]) Oben Seite 127.

[4]) Band I, S. 223.

Bearbeitung dachte, verrät ihn als Fremdling auf diesem Spezialgebiete altchristlicher Kunst. Die Nachwelt hat den Ruhmeskranz um seine Stirne gewunden, nicht weil er die Melodien des Graduale zerschnitten und zugestutzt — davon wussten nur die wenigsten —, sondern darum, weil er in der Polyphonie mit seltener Vollendung die Töne zu einem strahlenden Lichtbilde verwob. Hierin Meister verschwindet er als Choralist unter den unbedeutenden Sängern der römischen Kirchen und seiner eigenen Kapelle. War es ein Verdienst, seine polyphonen Kompositionen zu sammeln und der Welt wiederzuschenken, so wird man zweifeln, ob wir über den Verlust seines Choralmanuskriptes mehr Freude als Bedauern empfinden sollen. Die Zeit hat Kostbares und Unersetzliches zerstört. Gerade in Rom sieht man auf Schritt und Tritt Spuren einer Herrlichkeit, die versunken, einer geistigen Grösse, die wir heute kaum fassen. Aber diese rücksichtslose Zeit hat wiederum manches hinweggefegt, das wir gerne vermissen. Man denke an Berninis Ohren am Pantheon.

Noch vor wenigen Jahren hat man grossen Wert darauf gelegt, in Palestrina und seinen Schülern die Verfasser der Medicäa zu besitzen. Man betrachtete den Nachweis „dieser historischen Thatsache wie eine wunderbare Fügung“. Der Name des Verfassers hob in vieler Augen ein ihm zugeschriebenes Werk und rückte es für manche in unnahbare Höhen. Wenn dagegen andere in nüchterner Logik vom Werke auf den Wert seines Verfassers schlossen, so nannte man dies „das Grab des Meisters von Präneste mit Steinen bewerfen“.[1]) In jüngster Zeit denkt man auch hierüber wieder liberaler und erklärt von allen Seiten, des Verfassers Name sei Nebensache, das Werk und nur das Werk entscheide über Wert oder Unwert des fraglichen Buches.[2]) So steigen und fallen rein historische Wahrheiten mit den Interessen der Zeit, sobald sie dem Augen-

---

[1]) Dr. Haberl in der ausserordentlichen Beilage zu Musica sacra 1894, No. 2, S. 12.

[2]) Dr. Haberl in Musica sacra 1901, No. 3, S. 49: „Was nunmehr als punctum saliens für die weiteren Debatten festgehalten werden muss, ist nicht die Bejahung oder Verneinung der Autorschaft Palestrinas an der Editio Medicaea, sondern die Untersuchung, ob durch diese Ausgabe, in welcher die alten Melodien verkürzt und dem Geiste der Zeit, in welcher der Palestrinastil vorherrschend war, in betreff der Textbehandlung und Melodiebildung angepasst

blicke dienstbar gemacht werden. Es ist jedoch vorauszusehen, dass die Autorfrage für gewisse Kreise wieder an Bedeutung gewinnen wird, obgleich sie unseres Erachtens nur für den Biographen Palestrinas, nicht aber für den Kritiker oder Verteidiger der Medicäa - Regensburger Ausgabe von wirklichen Folgen ist.

* * *

Der gregorianische Choral ist seiner eigentlichsten Bestimmung nach liturgischer Gesang, also Liturgie und Kunst zugleich.

Aus diesem Grundsatze gewinnen wir die zwei wichtigsten Gesichtspunkte, nach denen die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom beurteilt werden muss.

Seitdem Pius V. in Übereinstimmung mit dem Trienter Konzil die Reform des Breviers und Missale begonnen,[1]) schlossen sich in Rom bald ähnliche Arbeiten diesen ersten Anfängen an. Nicht nur erfuhren diese beiden Bücher eine wiederholte Durchsicht, sondern es folgte schon unter dem Nachfolger Pius V. ein Martyrologium, unter Klemens VIII. das Pontificale (1596) und Caeremoniale Episcoporum (1600), unter Paul V. endlich das Rituale Romanum (1614). Obgleich nur Brevier und Missale vom Tridentinum gefordert wurden, können die späteren liturgischen Reformen in gewissem Sinne als Werke der Tridentinischen Erneuerung gelten, da sie thatsächlich die äussere Ergänzung der beiden Hauptcodices sind und wie diese eine streng konservative Restauration der älteren Liturgie bezwecken.[2])

All diese Bücher wurden ferner im Auftrage der Päpste „reformiert“ und herausgegeben und trugen

---

sind, eine Reform geschaffen ist, die auch heute noch mit Freude und Dank begrüsst werden muss.“ — Ähnlich P. Theodor Schmid S. J. in Stimmen von Maria Laach 1901, Band 61, S. 523 mit den Worten des Komponisten Habert: „Wäre sie — die Medicaea — wirklich von Palestrina, so müsste man sagen, dass er, trotzdem er der grosse Kontrapunktiker ist, vom Choral wenig verstand, was sehr leicht möglich ist, und was an seinem Ruhme nichts ändert.“

[1]) Band I, S. 1—21.

[2]) Band I, S. 6, Anm. 1. Vergleiche auch die päpstliche Konstitutionen: Ex quo in Ecclesia Dei (10. Februar 1596) zum Pontificale und Cum novissime (14. Juli 1614) zum Caeremoniale.

einen päpstlichen Geleitsbrief an ihrer Spitze, wenn auch keines aus ihnen allgemein verpflichtete.

Im Gegensatze zu dieser tridentinisch-liturgischen Reformbewegung suchten die römischen Choralverbesserer bei ihrer Korrektur nicht die Rückkehr zum Alten, sondern eine Accommodation an ihre Zeit. Ihr Ziel, die Wege zu ihm, die endlichen Resultate sind daher, wie man bei dieser Voraussetzung erwarten muss, andere als jene, die früheren oder gleichzeitigen liturgischen Reformkommissionen bei ihren vom päpstlichen Stuhle geleiteten Arbeiten vorschwebten. Sehen wir uns nach einem Vorfalle aus der Geschichte der römischen Liturgie um, mit dem die römische Choralreform sich vergleichen liesse, so tritt uns eine Parallele in der Reform des Kardinals Quignonez und in der Zacharia Ferreris entgegen.[1]) Hier wie dort die Sucht, mit humanistischem Feingefühl zu prunken, ein ostentativer Ansturm gegen das Altüberlieferte, um die halben Ideale einer jüngeren Generation an Stelle des früheren Barbarismus zu setzen. Hier wie dort kleinliche Rücksichtnahme auf eine unverständige oder übertriebene Kritik und den Spott derer, die sich den liturgischen Traditionen entfremdet hatten. Hier wie dort begleiten Beifall und Widerspruch die Neuerung, nur war des Quignonez' Anhang an Zahl und Ansehen mächtiger als die Partei der Choralreformer in Rom, und das Verfahren jener Humanisten entschiedener und zielbewusster als dieser Musiker, die weder mit der Vergangenheit brechen noch der Zukunft sich ganz in die Arme werfen wollten.

Wie die Erneuerung der Liturgie nach den Absichten des Tridentinum in Rom verstanden und ausgeführt wurde, verraten die schon erwähnten päpstlichen Konstitutionen, und vielleicht noch deutlicher als sie, die Worte des nachmaligen Kardinals Sirleto [2]) und das Benehmen Gregors XIII. in dem Mailänder Streit um den ambrosianischen Ritus.[3]) Alles, was mittelbar oder unmittelbar auf die allgemeine Synode zurückgeht, bekundet einen starken Erhaltungstrieb wie den mächtigen Drang nach Wiederbelebung von innen heraus, und gerade dieses Merkmal, das Anzeichen gesunder Lebenskraft, fehlt dem Wirken der römischen Choralreformer. Während demnach die liturgi-

[1]) Vergl. Band I, S. 6—10.
[2]) Band I, S. 3—5.
[3]) Band I, S. 56—60.

schen Kommissionen ihre Thätigkeit mit dem Studium der Quellen und der Überlieferung beginnen, haben diese reformierenden Musiker nur ein Verlangen: Ummodelung der Melodien. Darum ihr Hauptbemühen: Stutzen und Trennen und Wieder-Zusammennähen. Es geschah, was Sirleto bei allem Reformieren so sehr befürchtete:[1]) anstatt zu Reformieren führte man selbsterfundene Neuerungen ein. Dem Geiste des Tridentinums konnte man kaum mehr widersprechen.

Gewiss darf man den liturgischen Gesang nicht einfach den übrigen Riten gleichstellen. Ersterer verträgt naturgemäss und nach dem Willen der Kirche grössere Freiheit. Und diese Freiheit wahrte das Konzil von Trient, indem es die kirchenmusikalische Reform einfach dem Forum der Diözesanbischöfe überwies.[2]) Allein wenn man die Choralreform, wie dies häufig und mit Recht geschieht, als liturgische Reform mit den übrigen liturgischen Reformen jener Zeit vergleicht, wird man gestehen, dass zwischen dieser und den anderen liturgischen Arbeiten ein grosser Unterschied besteht. Wer hat nun besser den Absichten und Wünschen des allgemeinen Kirchenrates entsprochen, die Päpste Pius V. und Klemens VIII. und ihre traditionalistischen Reformen oder die römischen Musiker und ihre antitraditionalistischen Ideen und Halbheiten? Das Tridentinum hat keinerlei Satzung über rein musikalische Fragen gegeben, und keine kirchliche Behörde würde dies thun. Aber die Synode hat deutlich bekundet, in welchem Sinne sie eine liturgische Reform für nötig hielt, und wir dürfen annehmen, dass Pius V. wie Klemens VIII. ihre Intentionen erkannt und ihnen entsprechend gehandelt haben. Damit war ein offenkundiger Fingerzeig für jede Reform gegeben, welche kirchliche Riten und Gebräuche betraf, ein Wink zunächst allerdings für die offiziellen Hüter der Liturgie, dann aber auch für alle, welche sich einem ähnlichen Unternehmen zu widmen gedachten. Thatsächlich ist der Choral ein Stück Liturgie. Wer seine Reform vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtete, könnte ihr unmöglich gerecht werden. Dies gilt auch von der römischen Choralreform des 16. und 17. Jahrhunderts, obgleich sie thatsächlich nach Tendenz, Verlauf und

[1]) Band I, S. 4.
[2]) Band I, S. 20 f.

Resultat mit den eigentlich liturgischen Reformen nur wenig oder fast nichts gemein hat.

Wäre die Trienter Synode von der Notwendigkeit einer Choralreform überzeugt gewesen, so hätten sich die Prälaten gewiss hierüber erklärt und die Reform wenigstens prinzipiell gefordert, wenn auch die Praxis im Augenblick eine Ausführung nicht erhoffen liess. Ebenso konnte man durch einen Vorbehalt oder durch einfachen Beisatz in einem Dekrete die Uniformierung im Gesange verlangen oder zum mindesten als Wunsch oder Grundsatz aussprechen und diesbezügliche Massregeln dem apostolischen Stuhle reservieren. Nichts von all dem geschah. Sonst hätten die reformlustigen Musiker in Rom in einer derartigen Äusserung des Konzils für ihr Ansinnen die stärkste Deckung gefunden.

Sicherlich hätte auch das Breve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577 an eine derartige Kundgebung des Konzils erinnert, wäre eine solche jemals erfolgt. Was aber die römischen Typographen und ihre Freunde über Absichten des Kirchenrates und Gregors XIII. berichten, verdient noch weniger Glauben, als ihre Klagen über den allgemeinen Zustand der Choralbücher ihrer Zeit.[1]) Die Kongregation der hl. Riten vor allem musste von der Notwendigkeit einer Reform wie von der Schicklichkeit einer Uniformität im Gesange Kenntnis besitzen. Aber wieviele Mühe kostete es, sie mit diesem Gedanken nur vertraut zu machen! Und doch hatten damals schon mehrere Kirchen ihren Sonderritus aufgegeben und die reformierte römische Liturgie angenommen. Für Uniformierung im Gesange sprach nur eine sehr geringe Konvenienz. Thatsächlich werden dahin zielende Bestrebungen durch den polyphonen Gesang gehemmt

[1]) Meine Bemerkung, das Breve Gregors XIII. sei nach 1592 mehr in dem Sinne erklärt worden, als ob innere ästhetische Gründe eine Choralreform nötig gemacht hätten (Band I, S. 55), wie das kurze Citat aus dem Votum zur Rotaentscheidung vom 2. Juni 1599 und aus der Bittschrift Parasolis an Kardinal Federigo Borromeo (Band I, S. 184, Anm. 1), haben einige meiner Kritiker zu einem irrtümlichen Schlusse verleitet. Allerdings hat man das Breve nach 1592 in diesem Sinne gedeutet und auszunützen versucht, aber es geschah dies privatim und im Dienste privater Interessen. Das Betragen dieser Interpreten erweckt wenig Vertrauen auf ihre Behauptung, die einer wirklichen Begründung ganz entbehrt. Vergl. Extrabeilage zu No. 9 der Musica sacra 1901 (Regensburg) S. 6. Vorsichtiger P. Schmid S. J. in Stimmen von Maria Laach (Freiburg, Herder) 1901, S. 410.

oder eigentlich zum grossen Teile wirkungslos. Wie man damals in Rom hierüber dachte, zeigt übrigens am deutlichsten der Vergleich zwischen den Melodien des Pontificale 1611 und Graduale 1614—1615 und Rituale 1614. Die Divergenzen, die unter den Melodien hervortreten, sind so stark, dass man eher eine allem Uniformieren abholde als freundliche Tendenz bei den verschiedenen Herausgebern vermuten könnte. Dabei ist zu beachten, dass Pontificale und Rituale „auf Befehl", das Graduale aber „mit Erlaubnis" des Papstes ihr stilles Apostolat für die Freiheit in Sachen der liturgischen Melodien antraten. Selbst die von Paul V. bestellten Choralreformer achteten die Gleichförmigkeit im Gesange gering, sonst hätten sie die beiden Teile des Graduale von 1614 und 1615 in vielen Punkten uniform gestaltet, in denen ihre Lesarten bedeutend auseinandergehen. So aber überliessen sie diese letzte Reform ruhigen Gemütes der zweiten Auflage nach 250 Jahren zur Bewerkstelligung. [1])

Den Gegensatz zwischen den Interessen der römischen Choralverbesserer und dem Geiste der Reformkommissionen Pius V. und Klemens VIII. offenbart vielleicht am besten die Thatsache, dass diese letzteren höchst selten den Text der Gebete geändert, jene Musiker aber fast jedes Glied der Melodie umgewandelt haben. Ja es gewinnt beinahe den Anschein, als ob die gelehrten Liturgiker möglichst wenig, diese Musiker möglichst viel zu „emendieren" verlangten. Darum sind die Resultate jener offiziellen Kommissionen wirklich Reform, während Raimondis Graduale höchstens als Bearbeitung gelten kann. Es fehlte nur noch, dass Anerio und Soriano die Zahl der angebrachten Korrekturen auf das Titelblatt ihres Buches setzten, wie dies unter Urban VIII. die Reformer der

---

[1]) Die römische Behörde hat in der Choralfrage, gerade was Gleichförmigkeit und Gesetzmässigkeit bestimmter Melodien betrifft, ihre Ansichten mehrmals geändert. Vergl. hierüber des Verfassers Artikel „Zur Choralfrage" in Historisch-politische Blätter 1901, S. 340 (München). Seit 1870 trat der Gedanke einer Uniformierung wieder mehr in den Vordergrund. Übertriebene Forderungen hat Leo XIII. neuestens (1901) zurückgewiesen. Eine förmliche Verpflichtung zur Annahme der offiziell gewordenen Choralbücher wurde nie ausgesprochen. Die thatsächliche Lage von heute legt nach den 30 Jahren angestrengtester Arbeit die moralische Unmöglichkeit einer umfassenden Uniformierung im Gesange genugsam an den Tag.

Hymnen am Schlusse ihrer Ausgabe mit sichtlichem Behagen gethan.[1])

* * *

Der leitende Gedanke in der Choralreform war bei den ausführenden Musikern in erster Linie auf das Ideal-Künstlerische im Choral gerichtet. Die Melodien bearbeiten, nach neuen Regeln und Grundsätzen ummodeln, dies war das Ziel, wonach sie zunächst verlangten. Alles übrige galt ihnen als Nebensache.

Die Typographen der medicäischen Druckerei hatten ungefähr dieselbe Ansicht. „Im Namen der Kunst" stellten Parasoli und Genossen das Postulat einer Choralreform. Daher ihr Jammern über anstössige Barbarismen, über Unschönheiten und Fehler in den liturgischen Gesängen. Ihr Lied hat dann Raimondi verständnisinnig weiter gesungen. Wie ein Echo dieser Stimmen tönt aus dem Breve Pauls V. uns entgegen: Revision und Korrektur, Reformieren und Emendieren, Verbesserung der Bücher und ihres Inhaltes. Darum der wiederholte Ruf an die „Kunstverständigen" der ewigen Stadt. So hing die Reform auch in dieser letzten Periode thatsächlich von dem Urteile ab, das einige römische Musiker ohne Kenntnis der Verhältnisse und Ansichten der grossen ausserrömischen Welt über den künstlerischen Wert oder Unwert des Chorals fällten. Allzu grosser Umfang und unnötige Länge der Melodien wie übermässige Schwierigkeit der Ausführung, diese und ähnliche Beschwerden wurden, wie es scheint, einstweilen nicht vorgebracht. Oder man begriff diese Mängel einfach unter den alles und nichts sagenden Titel „musikalische Verstösse". Ad impossibile nemo tenetur, das hätte den Ausschlag gegeben, denn mag das Unmögliche noch so alt und ehrwürdig sein, es enthebt uns jeder Verbindlichkeit, eben weil es unmöglich ist. Allein weder Typographen noch Musiker hatten bisher in Rom die Entdeckung eines unmöglichen Chorals gemacht, obgleich

[1]) Über diese Hymnenreform weiter unten. Zu ihrer Beurteilung vergleiche man Batiffol, histoire du Bréviaire, Paris 1893, Seite 262—265 und P. Suitbert Bäumer O. S. B. Geschichte des Breviers, Freiburg, Herder 1895, Seite 508 f. Die Korrektur der Hymnen betraf metrische Texte, also nicht das gesungene, sondern das gesprochene Wort und zwar in gebundener Form. Sie geschah zudem nach gewissen Prinzipien, während die Choralverbesserer so ziemlich prinzipienlos zu Werke gingen.

ihnen zu Beobachtungen jede beliebige Kirche und jeder Tag beste Gelegenheit boten, und diese Musiker mit kirchlichen Sängern täglich in Berührung kamen. Wenigstens weist kein Bittgesuch und kein Memorandum auf diesen, wenn wahren, dann auch zwingenden, weil rein praktischen Grund hin. Vielmehr finden sich, wie bereits bemerkt wurde, die geschäftskundigen Typographen allen Ernstes mit der Möglichkeit ab, dass der Papst die herkömmliche Gesangsweise unversehrt zu erhalten wünschte, und sie konstatieren für diesen Fall zwar ein beträchtliches Minus ihrer Einnahmen, nicht aber eine ernste praktische Schwierigkeit. Ja Parasoli und Genossen sind der Sympathien für ihre Reform von seiten der Chöre durchaus nicht sicher. Sie fürchten das Schlimmste, würde man den einzelnen „Interessenten" nicht auf allerhöchstem Verordnungswege die Augen über die Zweckmässigkeit der Reform öffnen. Diese Thatsache ist wirklich bezeichnend. Bedurfte die vermeintliche Notlage der kirchlichen Chöre im Ernste der Abhülfe durch Einschränkung des bisherigen Pensums, dann war jede weitere Rechtfertigung der geplanten Reform unnötig. Dann brauchte „diese Reform" auch keine Nachhülfe von oben. Die Not hätte von selbst zu ihrer Annahme gedrängt, und die Kirchen hätten diese Erleichterung begrüsst, wenn nicht von Rom gefordert. So aber sahen Kardinal del Monte und Raimondi für die Durchführung ihrer Pläne ernste Schwierigkeiten voraus. Man werde die Reform ablehnen und zwar gerade da, wo sie die meisten Vorteile versprach, nämlich von seiten der Kathedral- und Klosterkirchen. Die Kongregation der hl. Riten ihrerseits liess sich nur langsam zu einer „empfehlenden" Zustimmung herbei. Trotz inständigen Bittens und Drängens von seiten der besorgten Geschäftsleute lehnte sie ein entschiedeneres Vorgehen ab. Sie wollte den sicheren Besitzstand der Diözesen nicht stören, zumal da sie in dieser Angelegenheit von auswärts nie um Rat und Hülfe angegangen worden war. In Spanien rief die Kunde von der Reform, obschon dieselbe dem Könige von einer höchst vorteilhaften Seite dargestellt wurde, Misstrauen und ernste Bedenken hervor. Im ganzen Königreiche habe noch keine Kirche nach einer Choralreform verlangt oder sich von den verheissenen Vorteilen etwas träumen lassen.[1]) Es sei kein Grund vorhanden,

[1]) Oben Seite 99.

weswegen die Melodien geändert oder gekürzt werden müssten. Alles was man dem Unternehmen Gutes vorhersage, sei unwahr.[1]) Sonderliches Notbedürfnis oder heisse Sehnsucht nach einer Ummodelung und Anbequemung der traditionellen Gesänge sprechen aus dieser Resolution der königlichen Junta nicht. Die neuen Melodien machten wegen ihrer längeren Ausdehnung weniger Ansprüche an die Zeit der Geistlichkeit, das war schliesslich die einzige Anspielung auf den praktischen Vorteil einer Reform, auf den Raimondi in seinen Aufzeichnungen hinwies und den man auch in Spanien im Auge behielt. Der römische Spekulant nannte das Zeitgewinn, Fernando de las Infantas Betrug an heiliger Sache. Die Ansichten hierüber waren also damals wie heute geteilt.

Sollte die Choralreform wirklich einigen Nutzen stiften, so brauchte der Papst allerdings künstlerische Kräfte zur Mitwirkung. Erfassen des Chorals nach seinen innersten Elementen, Eindringen in den Sinn seiner Formensprache, Wiedereroberung der früheren Hochschätzung der alten Gesänge, das ungefähr war ja das eigentliche Ziel, auf welches Verständnis und Interesse des Klerus, der Sänger, der Theoretiker wieder mehr aufmerksam gemacht, und für das die erkaltende Begeisterung von neuem entfacht werden sollte.

Zur Erreichung dieses Zieles bedurfte es in erster Linie einer Aufklärung über die rhythmischen Grundelemente des Chorals. Denn nach dieser Seite war die Gefahr der Verflachung und Auflösung am stärksten, und gerade hier zeigten sich Theorie und Praxis am schwächsten.[2]) Der Neumen-

[1]) Oben S. 101.

[2]) Vergleiche hierzu Band I, S. 72—94 und S. 150—183. Wenn Dr. Haberl in Musica sacra 1901, No. 3, S. 51 auf Grund dieser beiden Kapitel des ersten Bandes den Schluss zieht, es sei der Choral zur Zeit Palestrinas „schwer, unrhythmisch, wörtlich als musica plana und cantus firmus vorgetragen" worden, so müsste diese Folgerung, wäre sie statthaft, ebenso in Bezug auf den Vortrag reformierter Melodien gezogen werden. Denn die Reformer haben eine beträchtliche Zeit hindurch die alte Definition, wie sie Bd. I, S. 72 ff. nach den Autoren des 16. Jahrhunderts gegeben wurde, beibehalten, und die von Konrad von Zabern und andern beklagten Übelstände dauern bis heute. Vergleiche hierzu des Verfassers „Reform-Choral" (Freiburg, Herder 1901). Übrigens habe ich schon 1899 im Gregoriusblatte (Düsseldorf, Schwann) No. 3, S. 20 ff. („Über rhythmische Tonverbindungen in gleichen Zeitwerten") darauf

begriff, die verschiedenartigen Neumenformen, der melodisch-rhythmische Bau der Melodien hafteten nicht mehr so lebendig im Bewusstsein der Sänger, als dass eine Neubegründung des liturgischen Gesanges ohne weiteres zu erhoffen war. Man war in weiten Kreisen der kirchlichen Sänger zu einem Dilettantismus herabgesunken, der um so hartnäckiger sich festsetzte, je weniger er allgemein bemerkt wurde. Als echter Dilettant hatte der Choralist gewöhnlichen Kalibers meist kein Bedürfnis nach tieferem Verständnis seiner Melodien. Er verlangte über nichts Rechenschaft und vermochte noch weniger sich oder anderen Rechenschaft zu geben. Viele Choraltraktate jener Zeit sind für solche bedürfnislose und selbstzufriedene Sänger geschrieben. Alles wesentliche wird darin nur kurz gestreift. Genaue Regeln über den rhythmischen Vortrag fehlen ebenso wie die wichtigen Kapitel einer Formenlehre. Beides hätte eine auf gesundem Boden stehende Erneuerung des Chorals schaffen müssen und zwar mehr auf Grund einer getreuen Analyse der Melodie als nach den wenigen Angaben, welche die frühmittelalterliche Theorie der Nachwelt hinterliess. Dies war mit Zuhülfenahme älterer Choralbücher zu erreichen, nicht zwar vollkommen, aber doch in erstrebenswertem Masse. Das Kunstschöne im Choral wiedererkennen, seine eigenartigen Kunstmittel einzeln und in ihrer Verbindung klarlegen, jene kunstvolle Verknüpfung des Freien und Gesetzmässigen aufdecken, diese That musste jeder weiteren

---

hingewiesen, wie unberechtigt die Deutung des „gleichlang“ als „gleichlangsam und gleichschwer“ ist, und welche Mittel dem alten Chorale zu Gebote stehen, seine melodischen Linien durch Kombinationen von Zeiteinheiten durch verschiedene Zeitwerte individuell auszugestalten, auch wenn diese Zeiteinheiten für alle Notenformen gleich gefasst werden. Wollte man übrigens das Verfahren der römischen Choralverbesserer durch Mängel rechtfertigen, die bei den ausführenden Sängern sich eingebürgert, dann hätte Palestrina seine polyphonen Messen mit demselben Rechte kürzen oder besser aus demselben Grunde umarbeiten müssen. Vergl. Band I, S. 178, Anm. 1. Die Gefahr eines unrhythmischen Vortrages wurde durch Raimondis Ausgabe gesteigert. Denn nicht gleichlange Noten verstossen gegen die musikalische Rhythmik, wohl aber formlose Tonketten von 8–12 und mehr Noten, deren die Medicäa ein hübsches Quantum enthält (siehe hierüber weiter unten). Weit entfernt faktische Übel bessern zu können, erlagen die römischen Reformer vielmehr selbst deren Gewicht.

Arbeit grundlegend vorhergehen, sollte anders der Erfolg der Reform ein wahrhaft gedeihlicher sein. Die Pietät, mit der man fast allgemein am Überlieferten festhielt, sollte im wachsenden Kampfe gegen eine anmassende Kritik neu gekräftigt werden. Eine solche Errungenschaft wäre unmittelbar der Choralschule wie der liturgisch-praktischen Ausführung zu gute gekommen. Auf dieser Grundlage und nur auf ihr konnte eine Reform sicher bauen.

Freilich ein mühevoller Kampf wäre einer so gearteten Reform nicht erspart geblieben, der Kampf mit mancherlei Vorurteilen, mit Trägheit und schlechtem Willen, der Kampf mit dem unkirchlichen Stile, der sich vielerorts schon in die liturgischen Gesangsteile einzudrängen begann. Allein vor derartigen Schwierigkeiten wird kein prinzipienstarkes Unternehmen und am allerwenigsten eine Reform zurückweichen, und vor ihnen durfte auch die Choralreform nicht zurückschrecken. Gesteigerte, aber konservative Pflege des alten Chorals hätte die Kirchenmusik vor verfrühten und übereilten Versuchen bewahrt und der Liturgie jene kostbare Kunst verjüngt wiedergegeben, in der die Kirche seit Alters den entsprechendsten Ausdruck ihres Gebets- und Opfergeistes erkannt hatte. Inmitten dieser unklaren, unruhigen, in Gärung begriffenen Zeit that dies besonders not. Wurde dem „grossen Haufen" der tiefere Sinn für die alten Weisen verschlossen, und gewannen instrumentierte Messen und Vespern den Boden des Heiligtums immer mehr für sich, dann war es nur umsomehr Aufgabe eines Künstlers, das „Ideal" hochzuhalten und in der allgemeinen Sturmflut nicht untergehen zu lassen.

In diesem Sinne lässt sich mit Recht behaupten, eine Choralreform um 1600 habe nicht so sehr eine historische als eine künstlerische Aufgabe zu lösen gehabt.[1])

In diesem Sinne ausgeführt, wäre die Reform auf ihrem Gebiete dem grössten und allgemeinsten

---

[1]) Es konnte also die Reform und der Choral diesen Musikern „nicht (blos) Geschichte, sondern Leben und That sein" (Stimmen aus M. Laach 1894, Band 47, S. 129) ohne dem Leben der Melodien durch unnötige und fremdartige Zurichtung zu nahe zu treten.

praktischen Bedürfnisse jener Zeit entgegengekommen.

In diesem Sinne vollendet, hätte die lokale römische Reform als Tridentinische gelten können, als dem Konzile wirklich geistesverwandt.

Hingegen verdienten Rücksichten anderer Art, welche liturgische Chöre hin und wieder beanspruchen mochten, entweder keine Beachtung oder waren unter sich so verschieden, dass sie durch eine allgemeine Reform unmöglich befriedigt werden konnten.

Leistungskraft und Bedürfnis sind natürlich andere bei einem Landchore als bei der Sängerkapelle einer Kathedrale, und von einem gut geschulten Klosterchor erwartet jedermann mehr, als von zwei oder drei bezahlten Sängern, die kaum des Latein mächtig, mit ungeschulten oder ausgesungenen Stimmen um ihr tägliches Brot von Kirche zu Kirche ziehen. So verschiedene Lagen lassen sich nicht nach einem Masse regeln.

Der „eigentliche" Gesang der Kirche aber muss nicht nur auf der Filiale, sondern auch bei den Funktionen der Kathedrale, nicht nur beim „rezitierten" Amte, sondern bei den feierlichsten Pontifikalhandlungen des Bischofs dem ganzen Zwecke des liturgischen Gesanges genügen, und zwar für sich allein und ohne Zuhülfenahme polyphoner Einlagen.

Wenn aber schwache Chöre der Erleichterung bedurften, wenn selbst Regularkleriker oder wohlbepfründete Kanoniker für das gewöhnliche Konventamt kürzere Melodien begehrten, und wenn ihre Forderung eine allgemeine und berechtigte war, dann freilich durfte man durch Herausgabe einstimmiger Melodien diesem Verlangen zu entsprechen suchen und zwar mit demselben Rechte, mit dem z. B. Viadana seine einfachen Concerti spirituali für schwache Chöre schrieb. So komponierte nach ihm mehr denn einer jener famosen Choralisten des 17. und 18. Jahrhunderts im Stile des beliebten canto fratto, wenn auch ohne Rücksicht auf schwache Chöre. Bewundernswertes kam auf diesem Wege nicht zustande, aber Bewundernswertes, nämlich der alte Choral, wäre auf diese Weise erhalten geblieben. Den Schwachen wäre dabei ihre Aufgabe noch mehr erleichtert und den Sangesmüden ihr Pensum noch mehr be-

schränkt worden, als dies durch Ummodelung der Gesänge geschah. Der gregorianische Choral aber hätte seinen guten Namen und seinen Ruf wenigstens in den Blättern der Kunstgeschichte bewahrt. Er wäre da und dort, vielleicht sogar in vielen Kirchen verstummt, wie die Tondichtungen der grossen Meister aus der Zeit klassischer Polyphonie. Allein besser vergessen als verachtet werden, unbekannt als unverstanden bleiben, begraben als verzerrt und entstellt sein.

Vielleicht konnte sogar eine geschickte Hand einen Teil des herkömmlichen Melodieschatzes schwachen Sängern mundgerecht machen, wenn nur das Elaborat als Notbehelf und nicht als Reform-Ausgabe in den Handel kam. Das Schwache und Geringe darf man pflegen und wohlwollend hegen und dies umsomehr, wenn es sich uneigennützig einer heiligen Sache weiht. Da verstummt jede Kritik. Denn der gute Wille ersetzt, was der Leistung thatsächlich fehlt. Aber nie wird man in der Kunst dem Notstande soviel Recht einräumen, dass Besseres und Bestes ihm zuliebe auch da verdrängt werden, wo geeignete Kräfte vorhanden sind, und höhere Aufgaben höhere Leistungen fordern. Liturgie und Kunst litten in bedauerlichem Grade, würde das Unvermögen des Einen oder auch Vieler das mögliche Gute anderwärts verhindern. Denn für Kunst und Liturgie und für das Volk, dem beide dienen, ist das Beste gerade gut genug.

* * *

Der Notstand unter den Chören war damals übrigens nicht so allgemein, als man heute vielfach glauben macht. Sonst hätten Ausgaben wie Juntas Graduale von 1580 und 1586, und jene des Lichtenstein von 1580[1]) keinen Käufer gefunden. Was aber 1580 erreicht wurde, war 30 Jahre später doch nicht ganz unmöglich geworden. Wo auf Seite der Ausführenden die nötige Schulung fehlte, musste eben durch entsprechenden Unterricht nachgeholfen werden, und half sicherlich Kürzung

[1]) Das Graduale enthält die traditionelle Fassung unverkürzt. Durch dasselbe schienen „die Bedürfnisse der kleineren Kirchen und Chöre (!) für den Augenblick befriediget zu sein". Dr. Haberl, Beilage zu No. 2 der Musica sacra 1894. So wäre das gekürzte Graduale für die grösseren Kirchen bestimmt gewesen?

allein nicht. Beweise hierfür bietet die spätere Choralgeschichte in hinreichender Zahl. Gute Chöre liessen sich erziehen. Halbsoviel Fleiss als ein mittelmässiger Sänger auf seine Diminutionen, auf den Trillo und den Gruppo, auf den Contrapunto alla mente und andere Künsteleien dieser Art verwendete, hätte zur Heranbildung vorzüglicher Choralsänger genügt. Allein hier mangelten der ausdauernde Eifer wie das Interesse und das aufmunternde Beispiel. Hier also war es an den berufenen Vertretern der Kunst, das Losungswort zu geben. Gewiss hätte die kirchliche Autorität kräftige Unterstützung geliehen, wo immer verständige Berater ihr zur Seite standen. Es ist nur zu beklagen, dass die Geschichte jener Zeit von keinem derartigen Versuche, den man in Rom in dieser Hinsicht ernstlich unternommen, zu berichten weiss.

Ein solcher Versuch kostete Mühe, war aber ausserordentlicher Mühe wert. Mochte selbst bei einem starken Prozentsatze der Chöre alle Anstrengung zu Gunsten unverkürzter Melodien fruchtlos sein, so war durch diese Erfahrung noch keineswegs eine allgemeine und traditionsfeindliche „Reform“ gefordert.

Die „schwachen“ Chöre lohnten übrigens die an sie verschwendete Rücksicht nur schlecht. Der reformierte Choral wurde auch ihnen bald zu gering. Nur dem war er gut genug, der eben schlechterdings nichts Besseres leisten konnte oder in träger Anspruchslosigkeit nach nichts Besserem verlangte. Instrumentierte Musiken und der ariose Stil nahmen bei „einigermassen guten Verhältnissen“ die erste Stelle im Repertorium der Kirchenchöre ein.

Dem Abfall von der Choraltradition folgte an vielen Orten früh genug der Abfall vom Choral überhaupt.

* * *

Die Melodien der Medicäa enthalten überdies manches Eigentümliche, das aus dem Bestreben nach Erleichterung nicht recht verständlich wird. Der Sänger sang an vielen Stellen z. B. ebenso leicht h als das tonfremde ♭-molle. Es war auch keine Erleichterung, wenn fortan jede Melodie in ihrer Tonika oder Dominante begann. Es war noch weniger eine Erleichterung, wenn anstatt der früher genau begrenzten Neumen die

Noten nunmehr vielfach zu Reihen von 6, 8, 10, 12, 14 Tönen zusammengezogen wurden, und der Sänger unmöglich erraten konnte, wo er den rhythmischen Accent anzusetzen habe. Nicht wenige Melodien haben so durch die Reform ihre frühere klare und leichtverständliche Form verloren.

Der Noten waren 5 oder 6, 20 oder 30, 50 oder 60 weniger, und insofern stellte die reformierte Version an die Stimmen geringere Anforderungen als die bisherige Fassung. Aber hatte die Melodie an Verständlichkeit und Ausdruck gewonnen? war sie dem Ohre fassbarer, den Stimmorganen sangbarer geworden? In zahlreichen Fällen darf dies entschieden bestritten werden.[1]) Die Herausgeber der Medicäa haben ferner Tongänge verändert, die in der früheren Fassung weniger Noten und einfachere Tonschritte aufwiesen, als sie durch die Reform erhielten, oder die früher mindestens ebenso leicht und sangbar waren. Zudem waren die traditionellen Melodien damals noch im Gedächtnisse der Sänger und selbst des Volkes. Es fällt aber bekanntermassen „schwer", „manche von Jugend auf gewohnte und lieb gewordene Gesangsweisen in anderer, wenn auch noch so unbedeutend veränderter Form neu zu lernen und zu üben".[2]) Wenn aber wahr ist, was Guido von Arezzo sagt, dass nämlich „jeder Gesang wie lauteres Silber um so besser geläutert wird, je öfter man ihn singt",[3]) dann hätte dieses Wort sicherlich auch bei einer Wiederbelebung der alten Melodien bei gesteigerter Pflege des Chorals sich bewahrheitet, und wäre der Erfolg dieser Methode in vielen Fällen ein wirklich bedeutender, jedenfalls aber ein besserer geworden als bei Versuchen mit verstümmelten Melodien. Indem die römischen Musiker sodann Repetitionen und Anklänge unter den verschiedenen Melodien zwar geflissentlich, aber willkürlich ummodelten, erschwerten sie durch ihre übereifrige Reform den Sängern thatsächlich die Ausführung. Ein Umstand endlich, der eine Annahme der reformierten Bücher für weniger gewandte Chöre zu keiner leichten Sache macht, war die auffallende Inkonsequenz in den Melodien und vor

---

[1]) Vergl. hierzu „Reform-Choral", S. 73.

[2]) Dr. Haberl, Magister choralis, fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Regensburg, Pustet 1877. Vorwort S. IX.

[3]) Dr. Haberl, Mag. chor. l. c.

allem die reiche Zahl von Widersprüchen und Varianten in jenen Melodien, die an verschiedenen Stellen des Buches wiederholt abgedruckt sind.[1])

Sonach hat die Absicht, bedrängten Chören mit den reformierten Melodien Erleichterung zu schaffen, die Herausgeber der Medicäa bei ihrer Arbeit nur wenig beeinflusst, und wird also unsere oben ausgesprochene Ansicht über den leitenden Gedanken der Reformer auch durch das Resultat ihrer Bemühungen bestätigt.

* * *

Die künstlerische Aufgabe, welche sich die römischen Musiker bei der Choralreform gestellt hatten, erscheint näherhin als Versuch einer Anpassung alter Melodien an das musikalische Empfinden der neueren Zeit.

Der traditionelle Choral hatte fast tausend Jahre durchlebt. Von ihm unmittelbar beeinflusst, entwickelten sich die ersten Keime der Polyphonie im christlichen Abendlande. An seiner Seite reifte diese jüngere Schwesterkunst heran und wurde von ihm vielfach gestützt und getragen. Nach und nach ward die Polyphonie selbständiger. Sie löste sich von dem innigen Verbande mit dem Chorale los und blühte heran, bis sie im 16. Jahrhundert zur Vollreife gelangte und im Zeitalter des Pränestiners in Italien und Deutschland ihre höchste Vollendung erhielt.[2])

Epigonen der römischen Schule sind die Herausgeber des medicäischen Reform-Graduals.

---

[1]) Hierüber weiter unten Näheres.

[2]) In einem längeren Referate über Band I nennt die Beilage No. 9 der Musica sacra 1901, Regensburg, S. 5, mit Berufung auf Band I, S. XIII u. a. Palestrina das „Haupt der neuen Schule“, aus deren Prinzipien Palestrina und Zoilo „die Hauptgedanken ihres Planes“ entnahmen. Was nach Band I unter dieser „neuen“ Schule zu verstehen ist, ersieht man aus Band I, S. 138—149. Palestrina kann nicht als Haupt dieser Richtung bezeichnet werden. Vergl. übrigens Band I, S. 219 und 225 f. Um weiteren Missverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, dass die Statistik aus Palestrinas Kompositionen (Band I, S. 219—224 f.) nur zur Begründung der Seite 224 aufgestellten Sätze über die Textbehandlung bei Palestrina dienen sollte. Weder an dieser noch an einer anderen Stelle des I. Bandes wurde versucht, die Autorschaft Palestrinas an der Medicäa, wie P. Schmid S. J. in Stimmen aus Maria Laach anzunehmen scheint, durch innere Gründe zu bestreiten.

In bewusstem Gegensatze zu dieser Schule hatte sich in Italien der monodische Stil rasch entwickelt. Caccini stand an der Spitze seiner Vertreter. Seine Musiche nuove hatten die musikliebende Welt Italiens im Fluge erobert. Der Reiz des Neuen sprach für sie. „In den Schranken", in denen andere sich zuvor bewegten, wollte sich ihr Verfasser nicht ergehen. Das Neue entsprach, wie er meinte, mehr dem Zwecke der Tonkunst, da es das Gemüt mehr zu ergötzen und zu bewegen vermochte. Er verschmähte also Kontrapunkt und kunstvolle Stimmführung. Ja er rühmte sich sogar vor aller Welt, seit mehr als dreissig Jahren keinen Kontrapunkt geschrieben zu haben. Eine Musik, die das gesungene Wort nur mühsam verstehen liess, und die den Versbau des Textes durch ungeschickte Dehnung und Kürzung der Silben zerstörte, eine solche Musik hielt Caccini nicht sonderlich hoch. So dachte und schrieb der kühne Römer, und so sprachen's ihm ergebene Freunde und Gönner nach. Der Inhalt des gesungenen Wortes sollte in der Musik vor allem zur Darstellung kommen und das Ideal, welches einst Plato vorgeschwebt und von dessen Schönheit das Altertum berichtet, wiederum erstrebt werden.[1]) Beschränkung des formell Musikalischen, Steigerung im Ausdruck, Vertiefung des Inhaltlichen, dazu eine gehörige Dosis Verachtung gegen das Alte, dies ungefähr das Programm der neuen Schule. Sänger und Sängerinnen von Ruf wetteiferten in dessen Verwirklichung. Die Ideen Caccinis gingen aus seiner Vorrede zu den Nuove musiche bald in die Lehrbücher über.[2]) Vicentino und andere hatten ihnen lange zuvor die Wege gebahnt.[3]) Auf die Kirchenmusik hat diese Bewegung sicher eingewirkt. Im allgemeinen sind die nächsten Folgen gerade auf diesem Gebiete wenig erfreulich gewesen.

In beiden Erscheinungen, in der Nachblüte der römischen Schule und im ersten Stadium des monodischen Stiles kennzeichnet sich jene Zeit, der die römische Choralreform wenig-

---

[1]) Das Obige nach der Vorrede zu den Nuove musiche.

[2]) Vergleiche beispielsweise die Prima parte di Discorsi e Regole sopra la Musica di S. Severo Bonini monaco Vallumbrosano da Firenze, Florenz Bibl. Riccardiana. Im Auszuge bei De la Fage, Diphtérographie 172f., woselbst auch Klagen über Verweltlichung der Kirchenmusik. — Aus der deutschen Litteratur sei nur an die Schriften des Andreas Herbst erinnert.

[3]) Vergleiche oben Band I, S. 131, 143f., 147—149.

stens mit ihrer letzten Periode angehört. Ohne Zweifel bilden die ersten Dezennien nach 1600 eine wichtige Periode in der Gesamtentwicklung unserer abendländischen Musik. Auch für die katholische Kirchenmusik sind sie bedeutsam. Allein es wäre Irrtum, glaubte man jene Zeit allgemein im Besitze klarer und fester Prinzipien. Vielfach unsicherer über das, was sie wollte, war sie all den Schwächen einer stark im Niedergange und einer stark im Aufsteigen begriffenen Bewegung unterworfen.

Sich selbst ein Rätsel, bot diese Zeit für eine Choralreform nur halbe und sich widersprechende Ideale.

Auf wen sollten die Reformatoren hören? wem folgen? und vor allem, worin sollte man sich dem Geiste oder besser den Geistern dieser unruhigen Zeit akkomodieren?[1])

Hier die neue Schule. Ihre Hoffnung die Zukunft, die Entwicklung, also Änderung und zum Teil Verweltlichung der Musik. In fünfzig, in hundert Jahren tritt sie in ein anderes Stadium ein. Ihr folgen heisst einem Strom sich anvertrauen, dessen Wellenspiel rastlos dahinfliesst, immerfort sich verjüngend und verschlingend. Eine kurze Spanne Zeit, und das Neueste von heute ist morgen überholt, altmodisch, altväterlich. Ein Zugeständnis von gestern ruft heute und morgen neue Forderungen hervor.

Diese Bahn durfte die Reform nicht betreten. Sie hätte die altliturgischen Melodien dem schnellen Ruin entgegengeführt.

Aber von der anderen Seite bot der Anschluss an die alte Schule der Polyphonisten keine sichere Gewähr für eine dauerhafte Neubelebung des Chorals. Das Todesurteil über diese mehr konservative Richtung war gegen 1615 eigentlich schon gesprochen. Wenige Jahre noch, und die Tondichtungen eines Palestrina sind verklungen. Wie hätte die eilende Zeit, die ihrer vergass, Gnade gehabt für einen nach polyphonem Muster zugestutzten Choral?

---

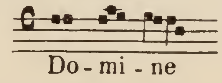
[1]) Zum Folgenden vergleiche man das schon erwähnte Referat in Mus. sacra 1901, No. 9, Beilage, S. 7. Nach ihm wäre es „allen lebenden, d. h. im Gebrauche stehenden Künsten natürlich“, sich „in accidentellen Dingen den Zeitforderungen anzuschmiegen“. Hierzu oben Band I, S. 192, 197 f.

Akkommodation an die Zeit ist überhaupt für die Kunst von jeher ein schlechter Ausweg gewesen.[1]) Aber eine traurige Thatsache beweist, dass gerade die kirchliche Kunst durch derlei Reform- und Renaissanceversuche schwer gelitten hat. Übermalte Bilder, gotisierte Basiliken, Renaissance-Ausbau einer gotischen Anlage, der alles umschlingende und alles erdrückende Zopf, lauter Prachtleistungen einer um Zeitgunst buhlenden Kunst mit ihrem Doppelgesichte serviler Willfährigkeit und rücksichtsloser Gewalt. Wird die Mengung fremder Elemente im Chorale Besseres erzielen? Allerdings betraf, wie man sich einredete, die Akkommodation bloss Nebensächliches. Allein damit war dem Übel nur oberflächlich abgeholfen, wenn dasselbe wirklich bedeutend war und ernstgemeinte Besserung erheischte, und ebensowenig war dem Zeitbedürfnisse damit Genüge geschehen, wenn dieses wirklich in beachtenswertem Masse bestand.

War es also keine leichte Sache, in einer so bewegten Zeit jene Richtung zu wählen, welcher eine Choralreform sich nähern sollte, um den alten Melodien eine gesicherte und ehrenvolle Zukunft zu eröffnen, so war es ungleich schwieriger zu bestimmen, was im Chorale wesentlich und was in ihm nebensächlich sei.

Die vielen Barbarismen, wird man sagen, sind offenbar Nebensache. Denn Barbarismus ist immer ein garstiges Ding, und wäre das im Choral wesentlich, dann wäre dieser eben wesentlich barbarisch.

Gewiss ist dem Choral im allgemeinen jene eigenartige Textbehandlung, welche von vielen mit dem Ausdrucke „Barbarismus" bezeichnet wird, nicht wesentlich. Es giebt ja Melodien, in denen Melismen entweder ganz fehlen oder doch nur auf der Accentsilben vorkommen. Für die bestehende Einzelmelodie aber liegt die Sache anders. Hier kann eine geringe Änderung die melodische Linie bedeutend beeinflussen und unter Unständen zu einer wirklich anderen Melodie umprägen. Man „emendiere" probeweise folgende Stelle:



[1]) Wie Dr. Proske hierüber dachte, sagt seine Vorrede zur Musica divina vol. I, Seite VIII f. Vergleiche „Historisch-politische Blätter", München 1901, S. 203 und 204.

Jede Änderung eröffnet eine ganze Reihe von Fragen. Wie ist der Torculus an die Doppelnote anzugliedern? Soll die Doppelnote überhaupt weiter bestehen? oder etwa zur Hälfte fallen? Welche Note wird die zweite Silbe „mi" erhalten? Sie kann höher oder tiefer als die Schlussnote der Gruppe auf „Do" oder mit dieser gleichhoch stehen. Oder soll sie von der Gruppe über der Schlussilbe abgetrennt werden? Man beantworte sich diese und andere Fragen, die weiterhin noch zu stellen wären, und man wird finden, wie das musikalische Bild fast mit jeder Verschiebung ein anderes wird.

Mag nun das ursprüngliche Bild in der Melodie wesentlich sein oder nicht, es ist jedenfalls für ihre individuelle Gestalt nicht Nebensache.

Übrigens zeigt gerade der Kampf gegen die verpönten Barbarismen, wie verschieden die Meinungen und wie unbeständig das Urteil über das Reformbedürftige im alten Choral bei den Anhängern der Reform ist. Was die Reformer im 17. Jahrhundert als erstes Objekt ihrer Kulturarbeit erkannten, den vielgeschmähten Barbarismus, den nimmt man heutigentages wieder in Schutz.[1]) Ähnlich ist es hinsichtlich anderer Reformen im Chorale wie auf anderen Gebieten geschehen.

Ein weiterer Punkt. Inwiefern ist der thatsächliche Umfang der Melodien nebensächlich?

Das lässt sich durch eine allgemeine Regel schwer feststellen. Allein wenn in einer Melodie mittleren Umfanges 20, 30, 50—60 Noten fallen, wenn mithin die Melodie um die Hälfte oder mehr verkürzt ist, wird man die Änderung kaum

---

[1]) Nicht nur von den Traditionalisten unter den Kirchenmusikern, sondern auch von ihren Gegnern. Vergl. oben Band I, S. 192, Anm. 1 und Dr. Haberl im Magister choralis 1877, S. 211: „Die Zahl der Noten entscheidet . . . nicht über die Länge der Silbe, und darum können bei Dóminus z. B. auf der Silbe „mi", obwohl sie kurz ist, mehr Noten stehen, als auf der langen Silbe „Do"; man muss sie eben leicht fliessend und schwächeren Tones vortragen, dagegen die lange (?) Silbe „Do" mit Accent hervorheben." Hierzu die Anmerkung (l. c.): „Obwohl in Bezug auf Prosodie bei manchen alten Choralbüchern viel zu wünschen bleibt, so scheinen im Gegenteil auch jene in ihrem Purismus zu weit vorgegangen zu sein, welche mit ängstlicher Sorge der Accentsilbe eines Wortes so viel möglich Noten aufbürdeten, und infolge davon die mittelkurzen und kurzen Silben sehr ärmlich ausstatteten." Nach dem oben Band I, S. 280f. mitgeteilten Bericht des Anonymus huldigte Palestrina einem ähnlichen Purismus, wie gerade an dem Worte „Dominus" ebenda gezeigt wird. Ähnlich die Herausgeber der Medicäa 1614.

mehr als nebensächliche betrachten. Es verriete eine gar geringe Meinung von der kunstschönen Anlage und dem architektonischen Baue der gregorianischen Gesänge, wollte man in den Melismen nur unnütze Zuthaten erblicken. Allerdings der freie Rhythmus des Chorals lässt dem Dilettanten das Fehlen des einen oder anderen kleineren Satzgliedes in seinen Melodien weniger empfinden als in gesetzmässigen Perioden, die in strengem Zahlenverhältnis sich entwickeln. Der Dilettant ist eben immer zufrieden, solange an seine Denkapparate keine besonderen Anforderungen gestellt werden, er ist auch der treueste Freund von Potpourri und Arrangement. Wer aber mit der älteren Weise der Choralgesänge vertraut ist, wird solche Lücken schmerzlich empfinden. Sein Blick lässt sich nicht täuschen. Er gewahrt die Näthe und die Stellen, wo die zerrissenen Teile zusammengeflickt sind.

Fragen wir weiter: Ist *der Gebrauch des* h nebensächlich oder nicht?

Unseres Erachtens das eine oder andere, je nachdem die Melodie ihren modalen oder individuellen Charakter durch das ♭ in grösserem oder geringerem Masse verliert.

Oft wird in den Originalmelodien das eingeschobene ♭ nach wenigen Noten durch ein h ausgelöst. Es legt sich dann wie ein flüchtiger Schatten über das Bild, der rasch vorüberzieht, um dem Lichte Platz zu machen. So gewinnt durch diesen kurzen Gegensatz der neue Eintritt des h wie die gesamte Grundstimmung der Melodie.

Dies dürfte am leichtesten und häufigsten im mittleren Laufe einer Melodie geschehen. Bedenklicher wird die Sache zu Anfang oder am Ende der Melodie, oder wenn das tonfremde ♭ mehrmals wiederkehrt, ohne dass zwischenhinein das leitereigene h auftritt, um den Grundcharakter der Tonart dem Zuhörer wieder ins Bewusstsein zu bringen oder darin zu befestigen. Wo dies letztere nicht geschieht, erhält eine Tonfolge durch das ♭ gewiss fremdes Gepräge und ein ganz verschiedenes Gesicht.[1])

* * *

---

[1]) Man vergleiche hierzu, was weiter unten bei Beurteilung der Medicäa über diesen Punkt gesagt ist.

Sind für eine Akkommodation an die Zeit allgemeine Grundsätze nur schwer bestimmbar, so drängt ein nachträglicher Vergleich zwischen den traditionellen und reformierten Melodien bei zahlreichen Stellen zu Fragen, auf die der beste Wille die Antwort schuldig bleibt. Sehen wir hier ab von der „Purgation der Barbarismen“, was lag dem „Zeitgeiste“ des 17. Jahrhunderts daran, ob im Introitus „Dominus dixit ad me“ auf dem Wörtlein „ad“ in Zukunft drei anstatt zwei Noten (wie früher) gesungen wurden? Oder was ist gewonnen, wenn fürderhin das Graduale „Tecum principium“ mit einem Torculus anstatt der früheren Doppelnote beginnt? Solche Änderungen machen die Melodie nicht sangbarer und sind kein Opfer, das „den Geist jener Zeit“ beugen und mit dem canto fermo versöhnen konnte. Denn diese Zeit kümmerte sich wenig um das, was im Chore des Presbyteriums gesungen wurde und liess sich durch solche „Detailarbeit“ in ihren Vorurteilen nicht belehren. Wozu ferner die Änderung des kräftigen Quartenschrittes sol-re bei „Tecum“ in die Prime la-la? Vielleicht um den Tonschritt charaktervoller oder „lyrischer“ zu machen? Zu solchen und ähnlichen Beobachtungen geben aber fast alle reformierten Melodien Gelegenheit. Da liegt der Verdacht nahe, dass diese Arbeiten hier wie in hundert anderen Fällen nicht durch prinzipielle Erwägungen und hohe Gedanken geleitet wurden, sondern dass dies weit mehr durch die kleinliche Sucht am Bestehenden herumzukurieren geschah.

* * *

In seiner Eigenart ruht der Wert des einzelnen Kunstwerkes. Den Choral an etwas vom Choral Verschiedenes akkommodieren, heisst dem Choral seinen eigentlichsten Kunstwert rauben. Also nichts für den Choral, was nur für die Polyphonie passt, nichts für die Polyphonie, was nur im Chorale möglich ist. Anderenfalls wäre in beiden ein organisches Zusammenwachsen ihrer Teile zu einem kunstschönen Ganzen undenkbar, und müſste eine der ersten künstlerischen Forderungen unerfüllt bleiben.

Das Verhältnis, dass „der antitraditionelle Zeitgeist“ um 1600 dem traditionellen Choral gegenüber einnahm, gleicht zum Teile jener Stellung, die das 19. Jahrhundert gegenüber der Restauration der älteren Polyphonie oder der sogenannten

„Alten“ mit einer gewissen Hartnäckigkeit behauptete. Es gilt daher auch von jenem früheren Verhältnisse, was W. A. Ambros von diesem sagte:

„Halbverstehen ist schlimmer als Garnichtverstehen. Man weise, wenn man will, den römischen Musikstyl ganz zurück, aber man bedenke, dass die Missa Papae Marcelli, das wohltemperierte Klavier und die Sinfonia eroica drei sehr verschiedene Dinge sind.“

Wem die Kraft fehlt, beides, Polyphonie und Choral in unverfälschter Reinheit zu verstehen, der wende sich dem einen oder anderen zu, mische aber weder Choral mit Polyphonie noch Polyphonie mit Choral.

Leider hat gerade die anscheinend vermittelnde Tendenz der Choralreformen nach 1600 „das Halbverstehen“ in Sachen des Chorals sehr befördert und damit dem Chorale wie der katholischen Kirchenmusik einen schlimmen Dienst erwiesen.

* * *

Emendieren und Reformieren —

Wenige Schlagwörter sind mehr missbraucht worden als diese beiden. Wäre Pius V. durch sie eingeschüchtert worden, die Kirche besässe heute ihr Brevier nicht mehr, und selbst die Messliturgie stünde in ganz anderer Gestalt vor uns. Und doch war der Sturm, der gegen Brevier und Missale sich erhob, ungleich mächtiger, imponierender, nachhaltiger als das Kritisieren einiger Theoretiker oder missvergnügter Sänger über den schlechten Choralvortrag ihrer Zeit. Die Kirche schritt mit der Reform ihrer Liturgie über den Widerstand und die Ansprüche der Humanisten hinweg. Eine spätere ruhig prüfende Periode hat ihr darin recht gegeben. Die Stimmen der Unzufriedenen legten sich. Unsere Choralreformatoren hingegen waren von vornherein zu grösseren Opfern bereit. Allein der mangelhafte Vortrag blieb, während Spott und Tadel über den Reformchoral sich mehrten. Die Reform gewann weder Konservative noch Fortschrittler für sich.

* * *

Die musikalische Theorie verhielt sich um 1600 dem Choral gegenüber entweder völlig gleichgültig oder behauptete im allgemeinen ihren früheren Standpunkt. Von der Tradition

machte sich mit Entschiedenheit der Minorit Orazio da Caposele los. Seine Aufstellungen zeugen indes von einem verworrenen Kopfe, dessen Hirngespinste niemand ernst nehmen wird.[1])

In Rom hatte Guidetti den Bruch mit der Tradition wenn auch nicht in seinem Programme erklärt, so doch faktisch vorbereitet. Seine Bücher folgen einer eigenartigen Notation. Ursprünglich kannte sie bloss Brevis (quadrata) und Rhombe (mediocris). Die Virga hatte keine Stelle. Die Tondauer der Noten war bestimmt wie folgt:

◆ = ½ Zeit.
■ = 1
■̑ = 1½
■̑̇ = 2

Aus Brevis und Rhombe bildet Guidetti eine eigenartige Dehnungsform, die mit leiser Bebung ausgeführt wird, gleichsam als ob der gesungene Vokal zweimal gesprochen würde (Doominus).

Diese Notation findet sich in der ersten und zweiten Auflage des Directorium chori 1582 und 1589, nicht aber in den übrigen Publikationen Guidettis. So zeigen seine Mess-Präfationen und die Passionen[2]) einfach Brevis, Rhombe und Virga in gewöhnlicher Form. Ebenso das Officium maioris hebdomadae.[3]) Nur wird hier die tremulierende Form beibehalten

---

[1]) Auszüge aus Caposele und anderen Schriftstellern von 1600 und später in des Verfassers „Reform-Choral", Freiburg, Herder 1901, S. 1—41.

[2]) Vorrede, De Notis. Quoniam nonnullis quantum ad Notas attinet, hic canendi modus fortasse novus videbitur, sciendum quod haec nota (Rhombe) hanc vim habet, ut syllabam brevem esse indicet, ac in pronunciatione celerius excurrendam.

[3]) Die Vorrede hebt hervor, wie der Herausgeber besonders darauf gesehen, dass kurze Textsilben kurz gesungen werden könnten. De ordine in universo servatum in hoc opere ... notasve verbis praecipue in his lamentationibus ita accomodasse, ut verba, quae sunt corripienda corripiantur, quaeve producenda producantur, et ideo reperies hanc notam (Rhombe) in hoc opere, quae hanc vim habet ut syllabam brevem esse indicet ac in pronuntiatione celerius excurrendam. Wenn zwei Virgen unter dem Halbkreise verbunden sind, was aber nur am Schluss der Lektionen und Prophezien der Fall ist, soll die betreffende Silbe „leni quodam spiritus impulsu" gesungen werden. Bei Trennungsstrichen, welche die Notenlinien ganz durchschneiden, soll man atmen, „nec ob id sensum interrupisse putabitur".

aber nicht wie oben mit Brevis und Rhombe, sondern durch Doppelvirga unter dem Halbkreise ausgedrückt = ⁀.

Von Neumen spricht Guidetti nirgendwo. Reichere Tonfolgen über einer Silbe sind also wohl Verbindungen von Einzelbreven. Meist stehen sie lose nebeneinander. Im Officium maioris hebdomadae hingegen verbindet er sie mit einem Strich.

Über Textbehandlung geben uns die Bemerkungen, welche Guidetti in seinen Vorreden niedergelegt hat, nur wenig Aufschluss. Indessen verraten schon einige Beispiele, mit welcher Willkür Guidetti im Directorium und im Officium mai. hebd. Accent und Silbenquantität der Wörter behandelte. Welche Grundsätze haben z. B. in folgenden Fällen die Wahl der Notenformen eingegeben?

do-lor.

i-ni-mi-ci.

Pa-ter nos-ter.

mi-se-ri-cor-di-ae.

Nur im Gebrauch der Rhombe nach einer Brevis mit Halbkreis scheint der Verfasser sich zu einer äusseren Konsequenz zu erschwingen Wann aber dieser Fall eintritt, und weshalb er selbst am Schlusse längerer Notenreihen über einer Silbe noch zutrifft, ist dem vergleichenden und prüfenden Leser unergründlich. Man sehe z. B.:

Be-ne-di-ca-mus.

co-gi- - - -ta-ve-runt.

La - - - - za-rus.

Wieweit Guidetti mit seiner Notation hinter den ersten Anforderungen einer vernünftigen Regelmässigkeit zurückblieb,

zeigt die Inkonsequenz, mit der er ein und dasselbe Wort hier so, dort anders notirt.

Hier einige Beispiele:

Dom-ne.

be-ne-di-ce-re.

Im allgemeinen dankte die Choralgeschichte Guidettis Arbeiten wenig Gutes. Zwar hielt er sich von den schlimmsten Ausbrüchen einer krankhaften Besserungssucht ferne.

Allein wirkliche Schäden vermochte seine Notationsweise nicht zu heben und war verglichen mit jenem des alten Chorals und der Mensuralmusik *unbestimmt und arm*. *Die melodische Linie* hingegen hat Guidetti in den Gesängen wenig verändert, und hierin liegt wohl sein grösstes, wenn nicht einziges Verdienst.

Von den Choraltheoretikern nach 1600 interessiert uns vor allem Cerone [1]) wegen seiner Regole più necessarie per introduttione del canto fermo [2]) und vorab seines grossen El Melopeo wegen.[3]) Beide Arbeiten waren in Itatien bekannt. Umgekehrt war Cerone mit den Verhältnissen in Italien vertraut. Er spricht von *einem Choralgesange alla Romana* und berührt auch die Reformfrage, was ihn besonders unserer Beachtung wert macht.

In den kurzen Regole più necessarie unterscheidet Cerone neun Arten von Choralarten.[4]) Es sind

Obliqua in gewöhnlicher Form.

Ligata = Podatus und Clivis.

Ligatura = eine Reihe von Breven verschiedener Tonhöhe.

---

[1]) Über Cerone vergleiche man oben Band I, S. 82 und in „Reform-Choral" S. 3, 21, 25, 29.

[2]) Napoli 1609.

[3]) Napoli 1613.

[4]) cap. 13.

Doppia = zwei Breven auf gleicher Tonhöhe.
Longa = Brevis mit Strich rechts (Virga) oder zu beiden Seiten.
Brevis } in gewöhnlicher Form.
Semibrevis }
Semiobliqua = schräggezogene Fahne mit Strich links nach oben.
Semibrevis ligata = Podatus oder Clivis mit Strich links nach oben.

Diese neun Formen gehen auf drei Urtypen zurück, nämlich auf Quadrata (Brevis), Obliqua (schräggezogene Fahne), Triangolata (Rhombe).

Das 14. Kapitel der Regole erklärt den Wert dieser Figuren. Danach gilt die Quadrata ungefähr 1 Schlag, die Longa mit Doppelstrich 1 $^1/_2$, die Doppia 2.

Die Triangolata ist etwas schneller zu singen (als die Quadrata).

Semibrevis quadrata und Semibrevis obliqua kommen im „eigentlichen Chorale" nicht vor, sondern dienen lediglich „in Sequenzen, Hymnen, im Credo und in anderen Melodien, die man, um sie anmutiger zu machen, je nachdem in zwei- oder dreizeitigem Takte singt".

Diese Bestimmungen wiederholen sich fast unverändert im Melopeo (5. Buch, cap. 11, S. 412 ff.). Nur ist an letztgenannter Stelle die spanische Bezeichnung[1]) für die Notenformen gebraucht. Die Doppia (punto doblada) steht in Melopeo als Doppel-Brevis und als Verbindung von Brevis und Virga. Auch hier schliesst Cerone die Semibrevis obliqua und die Semibrevis quadrata vom eigentlichen Chorale aus und gestattet sie nur in den oben erwähnten Melodieklassen.

„Die Alten kannten nur drei Arten von Choralnoten:[2]) Simplex, Composita und Mediocris." Letztere (mediana oder triangolata) tritt in Canto llano ordinario nie allein auf, wohl aber in gewissen Hymnen, Sequenzen und in ähnlichen Melodien. Sie wird etwas rascher als die Quadrata gesungen. Brevis mit Strich zu beiden Seiten gilt 1 $^1/_2$ Zeit. „Wer so einen Wertunterschied bezüglich der Choralnoten einhält, folgt

---

[1]) Vergleiche hierzu „Reform-Choral", S. .6.
[2]) Cerone beruft sich hierbei auf Gafori, Rosetti u. a.

der Ansicht einiger Moderner. Wer aber die Art der Alten beachten will, nimmt sämtliche Noten als zeitlich gleichwertig. Denn der Choral ist wirklich ein „cantus firmus", gleichmässig und immensurabel. Darum haben wir an anderer Stelle (cap. 7 über die Eigenheiten der Alten) mit St. Bernhard behauptet, er sei einfach und bestehe aus gleichen Zeitwerten, die weder erhöht noch vermindert werden können." [1])

Im 12. Kapitel des 5. Buches sagt der Verfasser, die Rhombe werde im eigentlichen Chorale nur in abwärts steigenden Tonlinien gebraucht, und mit Ausnahme gewisser Hymnen- und Credomelodien, „die den Regeln des Chorals nicht folgen, sondern in der Art des Canto de Organo (d. h. Mensuralmusik) geschrieben sind", kommen sie nur in Paaren oder zu 3 oder mehr Noten vor. Beweis dieser Regeln sei jedes gut geschriebene Choralbuch.[2])

„Eine Erklärung der verschiedenen Pausen und Noten in den Choralbüchern à la Romana" enthält Kapitel 18 des 4. Buches.[3])

Es werden da zunächst fünf Notenfiguren aufgezählt. Rhombe, Brevis, Virga als einfache Figuren, dann Doppelbrevis und Brevis mit Virga als zusammengesetzte Formen.

Der Wert dieser Zeichen ist nicht so streng zu bemessen wie in der Mensuralmusik. Die „buena gracia" und ein gesundes Urteil werden dem Sänger das rechte Mass eingeben.

So [4]) gilt die Rhombe ungefähr $^1/_2$ Schlag und steht über kurzen Silben. Die Brevis erhält einen Schlag, die Virga $1^1/_2$. Letztere gebraucht man über Silben, welche einer kurzen unbetonten vorhergehen. Ebenso bei Schlussdehnungen und auf der vorletzten Silbe des Schlusswortes. 2 Schläge treffen auch die Doppelbrevis, deren Ausführung ganz wie bei Guidetti (oben S. 158) angegeben wird. Die Doppelnote Brevis-Virga

---

[1]) Vergleiche hierzu Band I, S. 73—94.

[2]) l. c. S. 413.

[3]) l. c. S. 377. Declaracion de las differentes notas y pausas usadas en los libros à la Romana.

[4]) Das folgende aus cap. 20. De valor de las sopredichas notas. S. 378f. Cerone hebt, bevor er auf diesen Gesang à la Romana eingeht, gegen Ende des 19. Kapitels ausdrücklich hervor, dass die Regel vom Gleichwert der Choralnoten die richtige sei. (!)

intoniert man mit volltönender Stimme. Dem Werte nach dauert sie etwa 2 Schläge.

Cerone entfernt sich in seinen Angaben über den canto à la Romana nur in untergeordneten Punkten von Guidetti. Die Virga am Satzende findet man in vielen Editionen aus dieser oder einer früheren Zeit, bei Guidetti aber nur im Officium maioris hebdomadae.

Eine Ausnahme von der allgemeinen Regel des Gleichwertes der Choralnoten machen, wie Cerone wiederholt bemerkt, Psalmodie, Lesungen und Hymnodie. Der Choral im weitesten Sinne gefasst, kennt sonach für die drei Klassen seiner Melodien ein dreifaches Zeitmass.

In der Psalmodie muss vor allem der Wortaccent gewahrt werden. Die Dauer der Wortsilben bemisst sich nach der Grammatik. Eine lange Silbe wiegt 2 kurze auf.

Unter den Hymnen sind manche zweizeitig, andere hingegen dreizeitig. Bei ungleichem (dreiteiligem) Zeitmasse fallen 3 Semibreven auf einen Schlag.[1]) In zweizeitigen Rhythmen kommen zwei Semibreven oder eine punktierte Semibrevis mit folgender Minima auf einen Schlag.[2]) Von den Melodien des Credo bewegen sich mehrere in diesem Zeitmaasse, vorab das Credo maior oder Credo Cardinalesco. Sie bilden mit den Hymnen eine Mittelstufe zwischen Choral und Mensuralmusik. Choral im eigentlichen Sinne sind sie nicht.

Die Zeiteinheit im wahren Chorale ist unteilbar und unveränderlich. Jede Note erhält einen Schlag, wobei die Hand niederfällt und sofort wieder erhoben wird, wie wenn ein Rock mit dem Stocke ausgeklopft wird. (!)[3])

Sämtliche Noten sind sich im Zeitwerte gleich. Wenn aber manche Sänger einen Unterschied machen und sich dabei auf die verschiedene Form der Noten berufen, mögen diese Herren

---

[1]) Zu dieser Klasse rechnet Cerone Hymnen wie Conditor alme, Ad coenam Agni, Aurora lucis, Sacris solemniis u. a. Die Notation in den Büchern entsprach aber, wie der Verfasser bemerkt, fast nirgendwo dieser Regel.

[2]) So z. B. die Hymnen Pange lingua, Veni Creator, Ut queant laxis, O nimis felix, Tibi Christe, Christe sanctorum, Sanctorum meritis, Iste confessor, Urbs Jerusalem, Iam Christus astra, Verbum supernum u. a.

[3]) Es ist hier nicht der Ort, an den Regeln Cerones Kritik zu üben, da sie für uns nur als historische Zeugnisse in Betracht kommen.

bedenken, dass die Choralisten diese Figuren dem Canto de organo entlehnt haben.[1])

Einen Ausgleich der Meinungen sucht Cerone wie Rossetti,[2]) Ornithoparch[3]) und Andere vor ihm in einer Scheidung der Choralgesänge in zwei grosse Klassen. Älteren Theoretikern entstammt seine Parabel vom Brüderstreit zwischen Accentus und Concentus. Cerones Lösung des Zwistes kommt der Rossettis und Ornithoparchs sehr nahe.

Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Versus, Introitus, Alleluja, Offertorium, Communio und alle Melodien dieser Art sind wirklich Gesang und gehören zum Concentus. Dem Accentus hingegen unterstehen Orationen, Lektionen, Prophetien, Epistel, Homilien, Evangelium, Psalmen und ähnliche Gesänge, die nicht nach Noten vorgetragen werden. [4])

Im Concentus hat die Grammatik sich der Musik unterzuordnen. Cerone stimmt hier mit Rosetti für den alten Satz: Grammatica ancilla Musicae. Diese Ansicht scheint ihm „in der That recht gut. Denn giebt es etwas Unerträglicheres als im eigenen Hause nicht Herr zu sein? Wenn also die Musik, wie doch niemand bestreiten wird, im vollen Sinne Wissenschaft und Kunst ist, frei (liberal) wie die Grammatik, warum soll sie ihre Rechte nicht ungeschmälert geniessen? Weshalb soll sie ihre Gesetze preisgeben, um sich an jene der Grammatik zu halten?"

„Im Choral also halte man sich genau an die Accente bei Gesängen, die ohne Noten sind, wie Orationen u. s. w. Melo-

[1]) El Compaso verdadero del Canto llano es entero, indivisibile y siempre uno, y assi no tiene mas que una parte, que es el herir de un golpe (sin parar digo en la parte alta o baxa) y luego levantar: como quien sacude una ropa con una varra, . . . y todos los puntos son yguales, digo quanto tiempo se perde en cantar un punto quadrado con dos plicas, como otro con una; como el punto alphado ò como triangulado: aunque (como dicho es, y somos para dezir) por ser las figuras differentes, usan algunos hazer alguna poca differencia dando mas tiempo à un punto que à otro, y menos à uno que à otro; paraciendoles que las tantas varietades no han sido formadas en balde; no advertiendo estos Señores, que los Cantollanistas las tomaron prestadas del Canto de Organo, solo para comodidad de sus cantorias etc.

[2]) Vergl. oben Band I, S. 121—125.

[3]) Oben Band I, S. 126f. Vergleiche „Reform-Choral" S. 21—24 und besonders die Ausführungen des Portugiesen Villa Lobos (Arte de Canto chão. Coimbra 1688) l. c. S. 23.

[4]) Kapitel 19, S. 420.

dien aber, die in Noten geschrieben sind, singe man, wie sie geschrieben stehen, mögen sie nun durch Ligaturen oder Neumen lang oder kurz sein." [1])

Nur einigen „Skrupulanten" ist diese Regel unbequem. Sie quälen sich und meinen, wenn sie solchen Grundsätzen folgen, immer „einen Fehler und zwar nicht den geringsten zu begehen". „Sie spielen den Verbesserer der alten Melodien, um vor Anderen als wohlunterrichtet und als Litteraten von feinem Geschmacke zu gelten. Drum singen sie Noten und Text nach eigenem Sinn und richten damit im Gesange nur Verwirrung an." [2])

Zu ihrer Beschwichtigung und um schlimmere Korrekturen zu verhüten, giebt Cerone im Anschluss an diese wenig schmeichelhafte Bemerkung einige kurze Winke, wie sie anstössige Stellen ändern könnten.

„Trifft eine kurze Silbe mit einer kurzen oder einfachen Note zusammen, dann genügt eine kleine Dehnung der vorhergehenden Note, so dass ihr Wert ungefähr $1^1/_2$, jener der kurzen Silbe etwa $^1/_2$ Zeit beträgt.

Sind aber über einer kurzen Silbe Neumen oder Ligaturen angebracht, so rücke man diese einfach auf die voranstehende Silbe und behalte nur die letzte Note als Semibrevis für die kurze Silbe." [3])

---

[1]) l. c. Si bien consideramos, es cosa muy dura de sufrir, quando uno no es señor en su casa. Si la Musica (como sabemos) es Ciencia y Arte liberal tanto como la Grammatica, porque no ha de tener sus derechos cumplidamente? porque ha de derogar à sus leyes y ordenes por mantener à las de la Grammatica? . . . Por dezirlo mas claramente: En Cantollano se ha de guardar la regla de los Acentos en las cosas que se cantan sin punto . . . Pero en las cosas que son cantadas por punto, no se ha de guardar, si no pronunciar se deven las notas como estan apuntadas, breves ò luengas que sean por causa de las ligaduras ò Neumas etc.

[2]) l. c. S. 421. Mas porque algunos ay tan escrupulosos, que (por dezir assi) tienen a pecado y no pequeño, el pronunciar las sylabas gramaticalmente breves con acento largo, por causa de las ligaduras y neumas . . . y los quales por satisfazer à sus opiniones y mostrarse hombres muy entendidos y por grandes letrados, se ponen à hazer el Corector de las stampas viejas, cantando los puntos y las palabras à su modo dellos: con que à vezes vienen à desconcertar todo el canto etc.

[3]) Seite 421. Vergleiche hiezu die ähnlich lautenden Anweisungen, die 1666 der Franzose Millet in seinem Directoir du chant grégorien (Lyon), und der Italiener Avella in seinen Regole di Musica (Roma), giebt. „Reform-Choral" S. 33 ff.

„Diesen Wink gebe ich aber nur für die allerzimperlichsten Sänger zur Beruhigung. Ein sachlicher Grund spricht nicht dafür.“ [1])

Endlich beruft sich Cerone auf St. Augustin [2]) und beschliesst dann seine interessanten Ausführungen mit dem kräftigen Satze:

„Der Choral gelte für das, was er ist, und Niemand braucht darin immer auf die Grammatik Rücksicht zu nehmen, es sei denn in den oben erwähnten Fällen.“ [3])

In der Hauptsache gehört Cerone ganz der alten Schule an. Dass er Hymnen und Lektionen vom Choral im strengen Sinne ausnimmt und ihnen eine freiere Textbehandlung zugesteht, ist hier weniger von Bedeutung. Denn die römische Reform beschäftigte sich zunächst und einzig mit dem Graduale, also mit Gesängen, für die nach Cerone nur die Regeln des eigentlichen Chorals galten, und in denen der Text mit Recht der Musik manche Vorrechte zugestand. Kürzungen verlangt Cerone nicht und kennt, wie es scheint, auch bei Andern kein solches Verlangen. „Ganz parfumierten Sängern“ gestattet er eine Änderung an der Melodie, aber in der Absicht, auf diese Weise unverständigen und masslosen Eingriffen wirksamer vorzubeugen. Von der Notwendigkeit einer eigentlichen Reform hören wir kein Wort. Wohl aber erfahren wir zu wiederholten Malen, dass der „wahre, eigentliche, gewöhnliche (Canto llano verdadero, ordinario, comun) Choral im Sinne der Alten“ keinen Unterschied im Zeitwerte der Noten kennt und mit Recht eine freiere Textbehandlung befolgt.

Cerones Melopeo gehört zu den bedeutendsten musikliterarischen Erscheinungen jener Periode.[4]) Der Verfasser zeigt sich darin als grundgelehrter Theoretiker, der aber den Strömungen seiner Zeit wachsamen Auges folgt. Wir dürfen

---

[1]) Seite 422. Esto pongo assi por satisfazer à los muy perfumados (!), y no porque haya razon que lo pida.

[2]) Vergleiche hierzu die Bemerkung des Salinas. Oben Bd. I, S. 134f.

[3]) Seite 422. Canto llano ha de valer lo que vale, y no ha de dar lugar siempre à la Grammatica, si no en las occasiones que arriba se dixeron.

[4]) Die Bedeutung des Werkes an sich und für seine Zeit bleibt dieselbe, auch wenn Cerone nur Bearbeiter oder Übersetzer, nicht aber Verfasser derselben sein sollte.

daher in seinen Bemerkungen über den Choral mit Grund die Ansichten eines grossen Teiles der Choralisten und Musiker aus den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts erblicken.

Steuerte nun diese Strömung wirklich einer Choralreform, wie die römischen Musiker sie planten, entgegen?

Prinzipiell spricht Cerone entschieden für die traditionelle Fassung der Melodien. Praktisch ist er milder und versteht sich zu einigen Konzessionen an „skrupulöse und wohlparfumierte“ Musiker. War aber für diese Konivenz „kein sachlicher Grund vorhanden“, dann noch weniger für eine tiefgreifende Reform. Und „zerstörten“ diese Skrupulanten durch ihre anmassenden, immerhin aber noch beschränkteren Korrekturen „den ganzen Choral“, so dürfen wir von Cerone für die Ummodelung der Melodien, wie sie durch die römischen Reformer geschah, kein gnädiges Urteil erwarten.

Andererseits fehlte es nicht an Männern, die mit dem herkömmlichen Choral unzufrieden waren und eine Reform oder Bearbeitung wünschten. Schon 1571 [1]) sprach man in Rom von einer Korrektur des Chorals, Cimello entwarf sein phantastisches Reformprogramm, und seit 1582 führte Guidetti eine Art Reform, wenigstens in kleinem Massstabe, durch. Dann reformierten 1595 römische Musiker die Melodien des Pontificale. Es bildete sich die „skrupulöse Singweise alla Romana für parfumierte Sänger“. Ein Schüler Cimellos, der Minorit Orazio Caposele, warf 1622 seine ungeheuerlichen Reformgedanken in die Welt. Mit diesen Erscheinungen mögen andere vor und nach 1600 in Rom und anderswo aufgetaucht sein. Allein was bis heute von ihnen bekannt wurde, zeugt von soviel Willkür und Zerfahrenheit, dass man unmöglich glauben kann, Stimmen dieser Art hätten die römischen Herausgeber der Medicäa von der Opportunität einer Choralreform im Sinne dieser Neuerer zu überzeugen vermocht. Eher musste die unsichere und zuweilen anmassende Form solcher Äusserungen zum Festhalten am Bisherigen ermuntern und den Reformern das Hauptübel im Choralgesange zeigen. Die beginnende Ignoranz, verbunden mit einer über alles absprechenden Geringschätzung im Verein mit einer krankhaften Sucht zu kritisieren und unter dem Deckmantel der kirchlichen Reform an den

[1]) Oben Band I, S. 235, Anm. 1.

Melodien herumzudoktern, sprach ja zu deutlich aus diesen Propheten eines musikalischen Antibarbarismus.

* * *

Die italienischen Choralbücher, welche seit Beginn der römischen Choralreform erschienen,[1]) waren in mancher Hinsicht einer Korrektur bedürftig.

Da gab es vor allem Druckfehler, wie wenn zum Beispiel der Schlüssel nicht auf der richtigen Linie stand,[2]) eine Neume im Liniensystem hier etwas zu hoch, dort etwas zu tief geriet,[3]) eine Notentype versagte, die Noten durch eine oder mehrere Zeilen ungenau auf ihre Linien trafen, so dass der Sänger im ersten Augenblicke zweifeln konnte, ob die Melodie im Zwischenraum oder auf der Linie begann. Oder es fehlte ein ♭, wo ein Halbton zu singen war.[4]) Dann hatte der Drucker wieder zu sehr auf Raumersparnis Rücksicht genommen. Infolge davon wurden Buchstaben und Noten an manchen Stellen gar enge zusammengedrängt. Es kam vor, dass Textsilben unter Neumen anderer Silben gesetzt wurden,[5]) für den unvorbereiteten Sänger eine Gefahr, der er nur durch gewandtes Vorauslesen entrann. Auch Papier und Druck liessen bisweilen zu wünschen übrig, sie waren öfters etwas unsauber, Notentypen und Buchstaben mitunter unschön. Doch gelten diese Ausstellungen nur in geringerem Masse von den Editionen vor 1590. Nach 1600 zeigt sich in verschiedenen Ausgaben eine merkliche Abnahme in der Schönheit und Sorgfalt der Drucke. Unter den früheren Ausgaben ist das Directorium Guidettis von 1582 und 1589 eine der am wenigsten gelungenen.

---

[1]) Über gedruckte Choralbücher vor 1577 sehe man oben Bd. I, S. 94 bis 119: „Italienische Choralnotendrucke". Zum folgenden vergleiche man „Reform-Choral" S. 63 ff. und S. 66 ff.

[2]) So z. B. in Juntas Graduale 1580 fol. 59r. Linie 3. Ebenda fehlt fol. 75r. Zeile 2 der Schlüssel gänzlich.

[3]) So beginnt in Juntas Graduale der Introitus „Rorate" mit re mi (statt do re), während der Introitus „Gaudeamus" (richtig) mit do re einsetzt. Ebenso Introitus „Jubilate" fol. 29v. Beim ersten ist der Podatus eine Linie zu hoch aufgesetzt.

[4]) Zum Beispiel Junta: Graduale 1611 fol. 10v. Zeile 5, wo die Melodie über dem Worte „Deus" von fa unmittelbar nach si steigt.

[5]) Doch ist dieser Fehler wirklich selten. Ein Beispiel in Juntas Graduale 1580 fol. 10v., wo im Introitus „Dominus dixit" das Wort „me" unter dem Torculus des folgenden Wortes „filius" steht. Vergl. unten S. 172.

Neben diesen mehr zufälligen und äusseren Fehlern finden wir andere schlimmerer Art wie z. B. Trennung der Neumen über die Linie oder die Seite hinüber, falsche Verbindung der Neumen, unklare oder mehrdeutige Tonverbindungen, meist hervorgebracht durch den Mangel an Originaltypen für grössere Neumen, ferner Trennung einer Tonfigur durch Atemstriche u. s. w. Solche Fehler entstanden leicht, wenn Porrektus aus Obliqua und Virga gebildet wurde, oder beim Climacus resupinus, beim Torculus, wenn der Setzer keine Originaltype für den Climacus besass und denselben aus Virga und zwei Rhomben zusammenfügte, wobei die Rhomben öfters auf gleicher Höhe mit ihrer Virga ansetzten.[1])

Derlei Unvollkommenheiten waren an sich geeignet, wenig erfahrene Sänger in Verwirrung zu bringen. Sie wurden im Chorgesange noch mehr empfunden. Ihre Beseitigung war dringend zu wünschen und konnte ohne besondere Mühe bewerkstelliget werden, wenn Herausgeber und Typograph beim Neudruck der Bücher etwas sorgfältiger zu Werke gingen und sich treuer an ältere Vorlagen hielten. Die meisten der berührten Missstände vermochte der Drucker hinwegzuräumen. Hätte man auf Raumersparnis weniger Bedacht genommen, die früheren Typen beibehalten oder neue Formen diesen besser nachgebildet, hätte man ferner die Noten immer mit derselben Sorgfalt in die vorgedruckten Linien einzutragen sich die Mühe genommen, so wären die Neuausgaben schon dadurch um ein bedeutendes verbessert worden. Zweifelhafte Stellen in der Melodie konnte man nach Handschriften des 15. oder 16. Jahrhunderts zurecht machen. Auf diese Weise wären wenigstens sinnstörende Fehler, wie falsche Notenverbindung und -trennung gehoben worden.

Einer Choralreform im grösseren Umfange bedurfte es nicht, um diese Fehler zu heben. Sie wurde Bedürfnis erst mit dem Wunsche nach umfassender Authentizität und Gleichförmigkeit (Uniformität) der liturgischen Gesänge. Aber weder das eine noch das andere wurde durch die römische Reform erreicht oder auch nur erstrebt.

Im Einzelnen verdienen hier vorab Ausgaben des Graduale unsere Aufmerksamkeit. Die Anklagen gegen den herkömm-

---

[1]) Beispiele in Juntas Graduale fol. 18r. Zeile 7, fol. 24r Zeile 7.

lichen Choral betrafen ja in erster Linie Melodien, welche das Graduale enthielt, und vorzüglich mit diesem beschäftigten sich die römischen Musiker. Doch dürfen wir Pontificale, Antiphonale und die späteren Auflagen der Bücher Guidettis nicht ganz umgehen, da sie wie die Produktivität so das Wissen und Können jener Zeit auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals kennzeichnen.

Als in Rom die ersten Schritte zur Choralreform unternommen wurden, bereitete man in Venedig den Druck eines Graduale vor. Es erschien bei Peter Liechtenstein 1580[1]) und trägt folgenden Titel:

Gloria Christo Dño. Amen.

Graduale Sacrosancte Romane Ecclesie integrum et completum | tam de Tempore quam de Sanctis.

Iuxta ritum Missalis novi | ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti |

Et Pii Quinti Pontificis Maximi iussu editi:

Nunc primum accuratissime impressum | summaque diligentia tam in textu | quam in cantu emendatum.

Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis, Hymno Angelico, ac Symbolo decantando Romana utitur Ecclesia.

(Zeichen des Agnus Dei mit der Umschrift: Qui Tollis Peccata Mundi Miserere Nobis, umgeben von der Jahreszahl 1579.)

Venetiis.

Ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.

Kolophon:

Fol. 200r.: Laus et honor omnipotenti Deo.

Finis Gradualis Romani: iuxta ritum Missalis reformati ex edicto sacrosancti Concilij Tridentini.

Fol. 200v.:

Anno Christi Redemptoris 1580. Venetiis.

(Wappen des Liechtenstein.)

Ex Officina Petri Liechtenstein Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.

---

[1]) Nach dem Kolophon, während das Titelblatt die Jahreszahl 1579 führt.

Exemplar im Besitze des Herrn Direktor Dr. Haberl, Regensburg.[1]) 200 Blätter. In gr.-fol°. 410 × 274. 11 Systeme mit je 4 Linien in rot; Länge der Notenzeile 21,5 mm. Spannweite des ganzen Systems 16 mm. Viele Initialen und Miniaturen.

In demselben Jahre veröffentlichte Junta (Venedig) eine ähnliche Ausgabe mit dem Titel:

Graduale abbreviatum

secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae. Iuxta ordinem Missalis ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti: Ac Pii V. iussu editi.

Nunc primum missis quam plurimis auctum, diligentissimeque correctum.

Deserviens iis Dominicis et solennibus diebus, quos versa pagina indicabit.[2])

(Folgt das Zeichen des Lucantonio Junta.)

Venetiis Apud Juntas MDLXXX.

Kolophon: fol. 188v.:

Explicit Graduale Romanum iuxta ritum Missalis reformati.

(Zeichen des Junta.)

Venetiis apud Juntas MDLXXX.

Exemplar im Besitze des Herrn Antiquar Jakob Rosenthal, München.[3])

188 fol. zu 36,9 × 25,7 cm; auf der ungeteilten Seite 7 Systeme zu 4 Linien in Rotdruck. Spannweite des Systems 21 mm. Länge der Notenzeile 18,07 cm.

Initialen mit ziemlich reicher Ornamentierung. Druck zuweilen etwas unsauber. Neben den Notenlinien häufig Spuren eines (roten) Linienansatzes.

---

[1]) Mit Vergnügen benütze ich hier die Gelegenheit, dem genannten Hochw. Herrn öffentlich den gebührenden Dank abzustatten für die Bereitwilligkeit, mit welcher derselbe mir das Liechtensteinsche Graduale auf einige Zeit zur Benützung überliess.

[2]) Auf der Rückseite des Titelblattes: Tabula Missarum quae in hoc Graduali continentur.

[3]) Dem genannten Herrn verdanke ich Kenntnis und Benützung dieses Graduale.

Noten mitunter weniger gut auf Linien oder in Zwischenräumen; öfters so zusammengedrängt, dass Textunterlage kaum klar zu erkennen ist, oder die Melodie zweifelhaft wird.[1])

1586 folgte abermals bei Junta ein

Graduale Romanum:

Integrum et completum: tam de Tempore quam de Sanctis. Iuxta ritum Missalis novi, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti. Et Pii Quinti Pont. Max. iussu editi: Summa fide, diligentiq; cura emendatum et excusum. Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis, hymno Angelico, ac Symbolo decantando Romana utitur Ecclesia. — Venetiis, Apud Iuntas. Mit dem Zeichen des Lucantonio Iunta. (L. A.)

Kolophon: Zeichen des Junta. — Venetiis, Apud Iuntas. MDLXXXVI.

Gross-Folio. 43 × 28,7 cm. 11 Systeme mit je 4 Linien in rot. Länge der Notenzeile 21,5 mm. Spannweite des einzelnen Systems 16 mm. Initialen in Rotdruck oder Miniaturen. — 200 Blätter. In dem mir vorliegenden Exemplar fehlen die Blätter 194 bis zum Schluss mit Ausnahme des letzten Blattes mit Inhaltsverzeichnis und Kolophon.

Exemplar im Besitze des Herrn Buchhändlers und Antiquars Karl Hiersemann, Leipzig.[2])

---

[1]) So beginnt in dem mir vorliegenden Exemplare das Offertorium In Vigilia Nativitatis Domini: Tollite portas (2. modus) wie folgt:

HC DE DD
Tol - li-te,

anstatt:

AC DE DD
Tol - li-te.

— fol. 16 v. (2. Zeile), sind die unterlegten Silben so verschoben, dass „eum" unter der ersten Note nach dem Phrasierungsstrich steht, während die ihm zugehörenden Noten vor demselben (über „sic") stehen. Doch sind derartige Fälle immerhin Ausnahmen.

[2]) Ein Faksimile aus diesem Graduale in „Reform-Choral", S. 65. — Gegen Herrn Antiquar Hiersemann wiederhole ich hier meinen Dank für das freundliche Wohlwollen, mit dem mir die Benützung des Graduale verstattet wurde.

Nach 1585 [1]) erschien bei Angelus Gardanus in Venedig ein

Graduale Romanum iuxta ritum Missalis Novi ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti.

Cum additione Missarum de Sanctis ut in praecepto S. D. N. Xisti Papae V. ut patet.

Nuperrime impressum et a multis erroribus temporis vetustate lapsis. Magno studio et labore multorum Excellentissimorum emendatum.

Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum ac modulationibus omnibus quibus utitur sacrosancta Ecclesia Romana.

Kolophon: fol. 223r.

Finis Gradualis reformati, ex edicto sacrosancti Concilii Tridentini.

Beigebunden: Officium et Missa Ss. Trinitatis und Graduale et Antiphonarium omnium dierum fest. ord. min. iuxta ritum Missalis et Breviarii Novi mit der Jahreszahl 1587.

Format des Graduale 25 1/2 × 39 cm. 9 Systeme auf der ungespaltenen Seite, das System zu 4 Zeilen (21 mm hoch) ganz in Schwarzdruck.

Exemplar: Bibliotheca Malatesta in Cesena. Titelblatt unvollständig. Wie aus der Vorrede erhellt, ist das Graduale bei Angelus Gardanus (Venedig) gedruckt.

Dem 17. Jahrhundert gehören folgende Ausgaben Juntas an:

Graduale Romanum.

De Tempore et Sanctis,

Ad ritum Missalis, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti,

Pii Quinti Pontificis Maximi iussu editi,

Et Clementis auctoritate recogniti.

Venetiis apus Juntas.

MDCVI.

Exemplar: Liceo musicale Bologna.

[1]) Das Graduale enthält die Feste, welche Sixtus V. eingeführt, erwähnt aber nichts von den liturgischen Arbeiten Klemens VIII., ist also nicht vor 1585 und nicht nach 1594 erschienen. Da Andrea Gabrieli an der musikalischen Redaktion mitbeteiligt war, dürfte es vor Ablauf des Jahres 1586 erschienen sein, weil 1586 Gabrielis Todesjahr ist.

Gross-Folio, 11 Systeme mit je 4 Linien in Rotdruck. Melodien gekürzt. Näheres bei Besprechung der folgenden Ausgabe.

Graduale Romanum

De Tempore, et Sanctis,

Ad ritum Missalis, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti,

Pii Quinti Pontificis Maximi iussu editi,

Et Clementis VIII. auctoritate recogniti.

Venetiis apud Juntas.

MDCXI.

De licentia Superiorum.

Fol. 101:

Incipit Graduale de festivitatibus Sanctorum.

Exemplar: Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna und im Privatbesitz des Herrn Universitätsprofessors Dr. Peter Wagner zu Freiburg i. d. Schweiz.[1])

In Gross-Folio 43 × 28 cm. 11 Systeme mit 4 Linien in Rotdruck füllen die ungespaltene Seite. Einzelnote ungefähr 4 mm hoch, 3 mm breit.

Der Druck weniger gelungen. Figuren oft unschön verbogen. Neumen nicht selten aus Einzelnoten lose zusammengefügt. Noten zuweilen ungenau auf Linien. Zahlreiche Initialen in Rotdruck.

* * *

Von anderen Choralausgaben dieser Zeitperiode nennen wir kurz die Psalterien von Junta 1579,[2]) Liechtenstein 1585,[3]) der

---

[1]) Der genannte Herr hatte die Güte, mir sein Graduale zur Vervollständigung meiner Notizen aus dem Exemplare des Bologneser Liceo musicale zu überlassen, wofür ihm hier der verbindlichste Dank ausgesprochen sei. Das Exemplar des Lic. mus. ist ohne Titelblatt und hat beigebunden ein „Graduale Missarum propriarum festorum fr. Ordinis Minorum ad formam Missalis Romani ex Decreto s. Conc. Trid. restituti. Per Archangelum Borsarium a Regio Lapidi ad concentum meliorem reductum. Venetiis apud Juntas 1618.

[2]) Psalterium secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae. Mit einem Anhang von Hymnen für die „fratres minores“ und „Eremitani“. Gross-Folio. Bologna, Liceo musicale.

[3]) Psalterium chorale secundum morem et consuetudinem sanctae Romanae Ecclesiae, dispositum per hebdomadam iuxta ordinem novi Breviarii. Bologna, Lic. musicale.

Typographia Vaticana 1591,[1]) das Sacerdotale Juntas 1585,[2]) Baptizandi institutio 1586 bei Nicolini (Venedig),[3]) Ordo baptizandi 1589 bei Variscus (Venedig).[4]) Dann als Probe der Antiphonar-Ausgaben jene Liechtensteins 1585 mit dem Titel:

Sit gl'ia noĩ Dñi in aeternũ. Amen.

Antiphonarium Sacrosancte Romane Ecclesie integrum et completum:

Juxta ordinem novi Breviarij | ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti |

Et Pii Quinti Pontificis Maximi iussu editi:

Summa diligentia atque cura emendatum et excusum.

Continens omnia quae communiter cantantur in Ecclesia: tam in Dominicis et ferialibus diebus: quam etiam in solemnitatibus Domini Salvatoris:

Cum Proprio Sanctorum, atque Communi: totoque Officio Defunctorum: ac Antiphonis Beatae Virginis post Completorium decantandis:

ordinatissime et integerrime annotatis.

Psalmus quoque Venite, qui per Annum diversimode cantatur, in operis principio notatus habetur.

1585

(Zeichen des „Agnus Dei".)

---

[1]) Psalterium iuxta Reformationem Breviarii Romani etc. Herausgegeben von einem Professen ord. S. Spiritus in Saxia de Urbe. Romae ex typographia Vaticana. In einem Breve Sixtus' V., das der Ausgabe vorangedruckt ist, wird über den Inhalt des Buches gesagt: cum Antiphonis, Versiculis et Hymnis notis ad cantum Gregorianum concinne accomodatis industria et diuturno labore. In der Widmung an den General-Kommendatar wird von den Melodien gleichfalls gerühmt, sie seien „concinne compositae". Über seine Absicht bei Herausgabe des Werkes erklärt sich der Editor: intentio mea alleviandi laborem psallentibus in choro circa revolutionem cartarum. Also das viele Umblättern sollte den Sängern erspart werden. — Notenlinien schwarz, 10 Systeme mit 4 Linien. Exemplar: Academia di Santa Cecilia, Rom und Liceo musicale, Bologna.

[2]) Sacerdotale Romanum ad consuetudinem S. Romanae Ecclesiae aliarumque Ecclesiarum etc. in 4⁰. Exemplar: Klosterbibliothek Beuron. 7 Systeme zu 4 Linien in Rotdruck. Noten oft eng gedrängt und schlecht auf Linien. Virga mit auffallend langer cauda. Das Buch enthält viele und reiche Melodien und von fol. $317^{v.}$—328 ein Compendium Musicae nach Art der venetianischen Cantorins-Ausgaben.

[3]) Lic. musicale, Bologna in 8⁰. 6 Zeilen mit 4 Linien in Rotdruck.

[4]) in 12⁰. — Bibliotheca Vallicelliana, Rom.

Venetiis.

Ex Officina Petri Lichtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.

Kolophon:

Fol. 179: Antiphonarium Romanum | Juxta ordinem novi Breviarii integrum et completum: continens omnia quae communiter cantantur in ecclesia: Feliciter explicit.

179v. — 180r. Inhaltsverzeichnis.

180v. Anno Christi Redemptoris. 1585. Venetiis.

(Wappen des Liechtenstein.)

Ex Officina Petri Liechtenstein Latine: Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.

Fol. 181—197 folgen mehrere Offizien für den Franziskanerorden, dann Kolophon wie oben.

Exemplar: Klosterbibliothek Beuron.

Gross-Folio 43 × 28 cm. 198 Blätter mit 11 Notensystemen zu 4 Linien in Rotdruck. Einzelnote im Mittelmasse von 4 mm im Quadrat.

Das Buch enthält neben den Gesängen für Laudes und Vesper und Venite die Matutinal-Responsorien für die höchsten Festtage.

Der Druck ist im ganzen gelungen, sauber und klar. Noten bisweilen nicht scharf auf Linien, Text manchmal undeutlich unterlegt. Doch gehört das Antiphonale noch zu den besseren venetianischen Drucken, und bietet dem Auge ein wohlthuendes Bild, das mit zahlreichen Initialen und Miniaturen geziert ist.

Reiche Melodien finden sich unverkürzt in den Responsorien für Weihnachten fol. 26 ff., Palmsonntag fol. 67v. ff., Charwoche, Ostern, Pfingsten, Dreifaltigkeitsfest, Fronleichnamstag, Allerheiligen, im Totenoffizium.

Eine spätere Ausgabe mit dem Titel:

Antiphonarium Romanum, Ad ritum Breviarii, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, et Pii V. Pont. Max. iussu editi:

Multis, quibus antea scatebat erroribus purgatum.

Et omnia continens, quae tum ad divinum officium decan-

tandum, Tum ad religiosorum commodum, in hactenus impressis inveniuntur.

(Zeichen des Lucantonio Junta.)

Venetiis apud Juntas.

(Jahreszahl in dem mir vorliegenden Exemplar auf dem Titetblatt weggeschnitten.)

Fol. 179r.: Antiphonarium Romanum, Juxta ordinem novi Breviarii integrum et completum, continens omnia, quae communiter cantantur in Ecclesia: Feliciter explicit.

Am Schluss des Registers (fol. 180v.):

Venetiis apud Juntas MDXCVI.

11 Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf 180 fol. Druck weniger gut als die Ausgabe von 1585. Noten oft sehr schlecht auf Linien. Das Gesamtbild unsauber.

Exemplar: Königliche Hof- und Staatsbibliothek München.

Ein Nachdruck 1620 bei Junta. Königl. Hof- und Staatsbibliothek München.

Einige Jahre später erschien eine ähnliche Ausgabe Venetiis 1607 per Nicol. Misserinum. in fol. 11 Systeme zu 4 Linien in Rotdruck.

Exemplar: Liceo musicale in Bologna.

* * *

Die Originalausgabe des Pontificale Klemens VIII. [1]) gehört zu den schönsten liturgischen Drucken, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien gefertigt wurden. Typographisch ein Werk Parasolis, ist es uns deswegen und um der zahlreichen Melodien willen, die es enthält, von besonderem Interesse.

Eine Vollseite zu 39 × 27 cm enthält in 2 Kolonnen 7 Systeme mit 4 Linien in Rotdruck zu 1,9 cm Spannweite. Einzelnoten in der Grösse von 4 mm im Quadrat.

Die Notenformen schön, klar und bestimmt. Doch treffen sie auch in dieser Ausgabe nicht immer scharf auf die Linien.

---

[1]) Pontificale Romanum Clementis VIII. iussu restitutum atque editum: Romae MDXCV. — fol. 705v. Romae apud Jacob Lunam. Impensis Leonardi Parasoli, et Sociorum MDXC. Ex Autoritate Superiorum. Exemplare: Rom Bibl. Angelica, München Hof- und Staatsbibliothek. Das Buch ist mit vielen grösseren Illustrationen geziert. Über die Reform der Melodien vergleiche oben S. 57.

Ein Nachdruck Ex Typographia Medicaea folgte 1609, ein weiterer 1611.[1])

* * *

Valesius und Parasoli, die glücklichen „Erfinder“ des neuen Druckverfahrens, waren bei den gedruckten Choralbüchern auf drei Mängel aufmerksam geworden. Nach ihnen waren diese Ausgaben „von Fehlern voll“, „stimmten mit den Choralhandschriften schlecht überein“ und entbehrten vor allem des Hauptvorzuges der „Erfindung“: sie waren „ohne grosse Buchstaben und ohne grosse Noten“.[2]) Das Letztere ist insofern richtig, als unter den oben angeführten Choraldrucken kaum einer für die Verhältnisse eines grossen italienischen Chores, wo ein Buch für alle Sänger ausreichen soll, genügte. Für 2—4 Solisten reichte die Grösse der Typen aus, für 20—30 Sänger war sie zu klein. In Kathedral-, Kollegiat- und Klosterkirchen waren darum damals wie später noch Handschriften[3]) im grösseren Formate im Gebrauche, wie solche z. B. im Museo di san Marco zu Florenz in beträchtlicher Zahl ausgestellt und fast in jeder grösseren Kirche Italiens vorhanden sind, vielerorts auch heute noch benützt werden. Wie die spanischen Verhandlungen ergaben[4]) und Parasoli wohl wusste,[5]) hatten diese Kirchen wenig Lust von ihren Büchern abzulassen. Der Wunsch nach Ersatz durch gedruckte Exemplare mit „gleichgrossen Noten und Buchstaben“ war also, wie schon oben bemerkt wurde, im Bewusstsein der Kanoniker und Kollegiatherren bis dato nicht sonderlich lebhaft aufgedämmert und musste von oben erst erweckt werden.

---

[1]) Illustrationen in kleinerem Masstabe ausgeführt, ebenso der Text in kleineren Typen, die Melodien hingegen in der Grösse der Originalausgabe. Exemplar: München, Kgl. H. u. St.-Bibliothek.

[2]) Siehe oben S. 15 f.

[3]) Solche Handschriften wurden im 17. und 18. Jahrhundert nicht allein ausgebessert (vergl. Dr. Haberl: Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan, Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1888, worin S. V S. 2. 3 ff. Angaben über Ausbesserung älterer Handschriften in den Jahren 1721—1724), sondern auch neu geschrieben wie z. B. cod 1 (1634), 7 (1619) der sixtinischen Kapelle, einige codices in S. Pietro in Vincoli u. a.

[4]) Siehe oben S. 98 ff.

[5]) Oben S. 14.

Doch wird jede unbefangene Kritik einräumen, dass, wo einmal ein grosser Chor zu einem Choraldrucke greifen musste und nur ein einziges Exemplar für sämtliche Sänger erstehen wollte oder konnte, in diesem seltenen Falle „die grösseren Noten und Buchstaben“ der Medicäa mehr am Platze waren als die bedeutend kleineren der früheren Ausgaben.

Wenn aber Parasoli meinte, die Choraldrucke vor 1590 seien alle „voll Fehler“ und „stimmten mit den Handschriften schlecht überein“, so ist diese Anklage in ihrer unbeschränkten Form übertrieben. Fehlerhaft war jede Ausgabe, und keine von ihnen stimmte mit allen Handschriften ganz überein. Aber was verbürgte bei einer Neuausgabe wesentlich besseren Erfolg? Was damals geleistet werden konnte, dazu brauchte es keiner Reform nach dem Plane der römischen Korrektoren. Die Medicäa hat manches vermieden, was bei älteren Editionen zu deren Nachteil sich bemerkbar macht. Allein fehlerlos ist auch sie nicht, und den Handschriften steht sie ferner als alle Gradualien vor 1590. Übrigens störten diese Mängel Parasoli nicht. Er besass sogar die „Geistesfreiheit“, sich zu ihrer Reproduktion zu erbieten. Wären frühere Ausgaben wirklich so voll von Fehlern gewesen, wie Parasoli vorgab, dann hatte er für sein Unternehmen keine päpstliche Empfehlung nötig, um den Käufern die Augen über die Vorzüge seines fehlerlosen Graduale zu öffnen. Was immer Parasoli mit seinen Behauptungen bezwecken mochte, ob er den Papst nur zur Entscheidung der noch offenen Choralfrage drängen und sich die Zukunft sichern wollte, oder ob er seine Aussagen wirklich ernst nahm, thatsächlich sind sie ungerecht. Wurden die beschuldigten Editionen in der typographischen Ausstattung, in Grösse und Klarheit des Druckes zum Teil von der Medicäa übertroffen, so vereinigten sie ihrerseits die notwendigsten Eigenschaften, um praktisch brauchbar zu sein, und besassen ausserdem manche Vorzüge, welche nach 1600 immer seltener geworden, durch die grossen Noten und Buchstaben der Medicäa nicht aufgewogen wurden. [1])

Der in allem entschiedenere Raimondi legte in seiner Motivierung der Choralreform das Hauptgewicht auf den Nachweis ästhetisch-musikalischer Fehler im alten Choral. Sein

---

1) Hierüber weiter unten näheres.

Urteil hätte, wäre es richtig gewesen, gleichermassen Handschriften und Drucke getroffen.

Gegenüber solchen Plänen und Anklagen erscheint es um so verdienstlicher, dass die venetianischen Herausgeber bis 1590 nach Kräften die Tradition erhielten. Ihr Konservatismus fand Anklang. Das beweisen die rasch sich folgenden Auflagen ihrer Bücher. Typographisch stehen die meisten ihrer Leistungen über Ausgaben wie Guidettis Directorium von 1582.[1]) In der Geschichte der gregorianischen Melodien bilden sie ein bemerkenswertes Glied. Die Neumentafel, die sich aus den Editionen Liechtensteins und Juntas ergiebt, enthält, vom alten Quilisma und den notae liquescentes abgesehen, alle in Handschriften des 13.—15. Jahrhunderts allgemein üblichen Formen, mehrere derselben sogar in 2—3 facher Schreibweise.[2]) Der Strophicus (bistropha, tristropha, bivirga) ist freilich auch hier weniger häufig als in den Handschriften. Als Einzelnote steht fast immer Virga, Brevis oder Rhombe nur ausnahmsweise. Erstere z. B. bei Pressus oder Oriscus, manchmal anstatt der Virga als Einzelnote doch ohne Rücksicht auf Accent und Quantität der Wortsilben. Die Rhombe in der Regel in den Melodien des Credo, zuweilen beim Versus des Introitus. An einzelnen Stellen sind die Melodien kürzer als die Version des 14. und 15. Jahrhunderts oder noch älterer Handschriften. Doch ist eine ausgesprochene Tendenz in diesen übrigens seltenen Fällen nicht erkennbar.

Was früher über die Editionen von 1577 gesagt wurde,[3]) darf also von der Mehrzahl der italienischen Choralausgaben von 1577—1600 unbedenklich wiederholt werden.

Dagegen stehen die Neuauflagen des Directoriums von

---

[1]) Sie widerlegen wie schon die Ausgaben vor 1577 augenscheinlich die Behauptung Parasolis und Raimondis wie auch die späterer Schriftsteller, wonach die Herstellung der verschiedenen Neumenformen fast unmöglich gewesen sei. Vergl. „Reform-Choral" S. 88, Anm. 2.

[2]) So Virga in doppelter Grösse, die kleinere Form anfänglich wohl für den Pressus bestimmt. Podatus in 2—3 Formen, Clivis als Obliqua und in gewöhnlicher Form (mit oder ohne Beistrich). Torculus, Porrectus, Climacus in der gewöhnlichen Art. Juntas Graduale von 1580 enthält eine Form, die sichelförmig gebogen, zuerst wohl den Noten des Strophicus nachgebildet, wie diese in vielen Handschriften vorkommen, bei Junta bald im Pressus, bald im Climacus (an Stelle der Virga) gesetzt ist.

[3]) Vergl. oben Band I, S. 111—119.

Guidetti,[1]) die Gradualien des Gardanus (1585) und Junta 1606 und 1611 sowie das Pontificale von 1595 und 1611 zur Tradition in einem unverkennbarem Gegensatze.

Guidettis Verhältnis zur Tradition wurde oben [2]) besprochen. Das Graduale des Gardanus [3]) bezeichnet sich selbst als Reformausgabe. In seinem Monitum „Ad Lectorum" bespricht der Herausgeber die Gründe, die ihn zur Bearbeitung des Graduale bewogen. Es waren „zahlreiche Fehler und Absurditäten im Choral der römischen Kirche, die im Laufe der Jahrhunderte sich eingeschlichen". Es waren ferner das hierdurch verursachte Durcheinander beim Singen, und die Wohlthat, welche Gardanus durch eine Reform der Kirche zu erweisen hoffte. Die Korrektur der Melodien lag in den Händen des Organisten der Sankt Markuskirche zu Venedig Andrea Gabrieli, des Ludovico Balbio, der an San Antonio zu Padua Kapellmeister war und des Kanonikers Orazio de Vechii in Correggio. Diese drei arbeiteten jeder für sich und alle zusammen. Als Frucht ihres Fleisses überreichte Gardanus dem Publikum ein in jeder Hinsicht „vollendetes Choralbuch". Musik und Text waren revidiert. Insbesondere hatte man die Wörter sorgfältig unter ihre Noten gesetzt, Trennungsstriche angebracht, die Orthographie richtig beobachtet sowie die alte Weise des Chorals beibehalten, eine Aufgabe, die in Anbetracht der vielen früheren Ausgaben mit ihren Lesarten fast unlösbar schien. Allein Gardanus sparte keinen Aufwand an Zeit und Mühe. Möchten nur die Sänger sein Buch „mit freudigem Angesichte und mit jener den kirchlichen Liedern ziemenden Pietät entgegennehmen". Dies der Wunsch des Herausgebers, mit dem sein interessantes Begleitwort schliesst.[4])

Die Namen der musikalischen Mitarbeiter und die Absicht des Gardanus machen dieses Buch besonderer Beachtung wert.

---

[1]) Obgleich Massano 1604 die Notationsweise der Auflage von 1582 und 1589 auf die „gewöhnliche" mit den „drei Noten" zurückführte. Massano bemerkt hierüber: expedire enim arbitrati sumus, totum hunc cantum tribus his tantummodo notis (Virga, Brevis, Semibrevis) comprehendere, tum quia illis usi sunt artis Musicae veteres et doctissimi magistri, tum etiam quia in antiquis et recentioribus libris hae solum (!) reperiuntur et ipsemet Directorii auctor in Off. mai. hebd. ac in aliis a se editis libris usus est.

[2]) Seite 4.

[3]) Vergl. oben S. 173.

[4]) Anhang No. 37.

Es ist eine von tüchtigen Musikern besorgte Reformausgabe. Die Melodien wurden an manchen Stellen gekürzt, blieben aber sonst unverändert. Von „Barbarismen" ist dieses reformierte Graduale voll. So trägt z. B. das Wort „principium" im Graduale der Mitternachtsmesse von Weihnachten auf seiner vorletzten Silbe fünf Noten.

Kürzungen zeigen sich am Schlusse der Melodien. Während noch Liechtenstein in seinem Graduale von 1580 (fol. 10v.) beispielsweise im Alleluja der Weihnachtsvigil den Versus in einer Kadenz (Jubilus) von 22 Noten ausklingen lässt, begnügt sich Gardanus mit 11 Tönen.[1]) Das Offertorium desselben Tages endet bei Liechtenstein (fol. 11r.) mit einer Kadenz von 16, bei Gardanus von 7 Tönen.[2]) Innerhalb der Melodie findet man kaum eigentliche Kürzungen, es sei denn, man bezeichne als solche den Wegfall der Doppelnoten Pressus und Bistropha.

Die Neumenformen sind bei Gardanus ziemlich verwischt. So findet man bis zu 8 Breven mit einander verbunden. Einzelnote ist Brevis. Die caudata steht bisweilen am Melodie-Ende. Ebenda manchmal als sog. Quilisma.

Weiter als Gardanus ging Junta in den Reformausgaben von 1606 und 1611. Hier sind die Melodien durchweg gekürzt. Nicht nur am Schluss, sondern fast an allen Teilen wurden sie beschnitten. Mit gleichem Eifer machte der Herausgeber an vielen Stellen dem Barbarismus den Garaus. Auch die Schlusskadenzen verraten allzu deutliche Spuren eines starken Vereinfachungstriebes. Indessen muten diese Arrangements an wie die Noten und Linien, in denen sie ihr typographisches Kontrefei gefunden. Fast alles verbogen und schief: Schwänze, Noten und Linien. Die Typen verkümmert, als ob eine unbemerkte Hand am Rahmen des Setzers gerüttelt. Und dazwischen Miniaturen aus früheren Ausgaben, und in all dem turnen und stolpern die Melodiereste herum, vom ärgsten Barbarismus frei, aber ihr lahmes Hinken decken sie

[1]) Die Medicäa setzt fol. 17r. auf die letzte Silbe 1 Note. Die vorletzte Silbe trägt den Torculus la si (!) la — ein kurzer und gedrückter Weihnachtsgedanke. Die Regensburger Ausgabe hat das ♭ gestrichen.

[2]) Die Medicäa fol. 17v. hat ein Stück des Jubilus auf die Accentsilbe des Schlusswortes vorgeworfen, der letzten Silbe hingegen nur eine Note vergönnt.

nicht damit, sie sind krumm, wie einer, dem man die besten Rippen aus dem Leibe genommen. Ach diese „purgierten" Melodien — ein traurig-komisches Bild.

Die Ausmerzung der Barbarismen geschah übrigens hier, wie es scheint, mehr indirekt infolge der angestrebten Kürzung der Melodien. Sie finden sich nämlich noch so häufig und in solcher Urwüchsigkeit, dass kein blosses Versehen und kein blosser Gnadenakt sie gerettet haben kann. Schon die erste Seite des Buches bietet hierzu ganz herzhafte Proben. Zeile 8 schmachtet die vorletzte Silbe in „domine" unter 3 Noten. Zeile 9 bedrücken deren 7 das kurze „o" in „edoce". Wendet man das Blatt, so gewahrt man 3mal 2 Noten über dem schwachschultrigen „mi" in domine" (fol. 1°. Linie 3). Zwei Zeilen weiter unten spotten 2mal 2 Noten über der vorletzten Silbe in „irrideant" jeder grammatikalischen Regel. Im Graduale „Tecum principium" ist die vorletzte Silbe in „lucifĕrum" (fol. 10r.) trotz ihrer Kürze an sechs Noten haften geblieben, die nun die arme und wehrlose Silbe ganz barbarisch hin- und herzerren. Auch der Podatus über dem kurzen „i" mitten in „filius" (Versus des Alleluja der Mitternachtsmesse fol. 10r.) ist nicht ganz auf der Höhe einer „purgierten Reformausgabe". Und so geht es weiter durch das ganze Buch. Die zarte und wohlthuende melodische Linie der älteren Version hat selbstverständlich unter den Korrekturen gelitten. Die Neumen sind zwar bei Junta klarer erkennbar als bei Gardanus, doch fehlt auch hier die für den Sänger notwendige Konsequenz der Notation. Die Schlussilbe erhält, vom Jubilus des Alleluja abgesehen, in der Regel nur 1—2 Noten. Die Intonation beginnt auf den seit Alters gebräuchlichen Tonstufen. Einzelnote gewöhnlich Virga, manchmal im Psalmvers der Introitus und an anderen Stellen Rhombe. Der mittelbare Tritonus ist noch ziemlich oft vorhanden.[1])

Trotz des vorherrschenden Barbarismus dieser Melodien machte Junta sein Geschäft mit dem Graduale und druckte dasselbe 1618 mit ganz unbedeutenden Änderungen nach.

Weitgehende Toleranz gegen die Barbarismen legte auch Liechtenstein in seiner Reformausgabe des Antiphonars von

---

[1]) Vergl. fol. 1r. Linie 3 bei „inimici mei"; fol. 1r. Linie 10 im Jubilus des Alleluja.

1596 an den Tag. Dagegen erlaubte sich der Herausgeber einige beträchtliche Kürzungen der Endmelismen. Während die Ausgabe von 1585 (fol. 106v.) über den Worten „in eo“ am Schlusse des Responsoriums „Qui manducat me“ [1]) noch 39 Noten enthielt, brachte die spätere Reproduktion von 1596 nurmehr 12 (fol. 106v. mit der Textänderung: in illo).[2]) Wie Gardanus und Junta wollte Liechtenstein anscheinend kürzen, beschränkte sich aber auf die Schlusskadenzen und liess die Melodie sonst unverändert. Junta schädigte die Gesänge am stärksten, Gardanus hingegen stand der Tradition ziemlich nahe. Keiner von ihnen aber dachte an eine prinzipielle Ausrottung der Barbarismen im Choral.

Im Unterschiede von diesen venetianischen Ausgaben richteten die römischen Korrektoren des Pontificale Romanum ihre Arbeit direkt gegen die Barbarismen. Sprachfehler und alles Überflüssige in den Melodien entfernen, war ihr Programm,[3]) das sie im Pontificale durchführten. Doch sind Kürzungen im Pontificale kaum zu bemerken. Dagegen sind Melismen ziemlich häufig von der unbetonten auf die betonte Wortsilbe geschoben.[4]) Hinsichtlich des Tritonus wahrten die Herausgeber an vielen Stellen die ältere freie Version.[5]) Dasselbe geschah mit Bezug auf die Anfangstöne der Intonation.[6]) Die Neumenformen sind im allgemeinen gut wiedergegeben, nur begegnet man auch hier Tonreihen, die aus 5—6 Noten zusammengekettet sind. Dann und wann gewahrt man Formen, die über die Linien hinüber getrennt sind.[7])

Als Einzelnote gebraucht das Pontificale abwechselnd

---

[1]) Aus der Matutin des Fronleichnamsfestes.

[2]) Der Schluss über „corpus meum“ im Resp. „Coenantibus“ fol. 105r. zählte in der Ausgabe 1585 volle 34, in der von 1596 13 Noten. Ähnlich an anderen Stellen.

[3]) Siehe oben S. 58.

[4]) Z. B. in der Antiphon: Sacerdos et Pontifex Seite 658 bei „Pontifex“ und „populo“. Seite 394 hingegen liest man mit einigem Erstaunen einen Podatus über dem „a“ in Circumdato Sion.

[5]) Vergl. 306 bei „a templo sancto tuo“. Seite 309: „et suscepit illum“.

[6]) So beginnt Seite 332 die Antiphon Domus mea (1. Ton) in do, Seite 373 die Antiphon Sanctificavit (1. Ton) in sol, Seite 381 das Alleluja: Veni sancte (1. Ton) in do.

[7]) Seite 305, Zeile 1—2 und Seite 363, Zeile 2—3.

Brevis und Virga ohne feste Regel.[1]) Zu Beginn neuer Abschnitte steht mitunter eine grössere Form der Virga. Die Präfationsgesänge beginnen regelmässig mit einer Doppelnote (Brevis mit Virga unter einem Halbkreis verbunden).[2])

* * *

Die Choralreform hatte verschiedene Stadien durchlaufen, ehe Raimondi den Druck seines Graduale begann. In Venedig hatte um 1585 der Bruch mit der Tradition einen ersten Schritt gethan. Dem Anscheine nach haben ihn praktische Rücksichten herbeigeführt. In Rom drehte sich die Sache mehr um kritische und finanzielle Interessen. Deshalb kam man auf ganz verschiedene Wege und zu ganz verschiedenen Resultaten. Seit 1585 verschwand allmählich auch der bisher übliche Beisatz auf den venetianischen Choralbüchern: modulationes, quibus in decantando Romana utitur Ecclesia.

---

[1]) Man vergleiche z. B. die Notation zum „Accedite" Seite 556.

[2]) Die Misaleditionen nach 1570 hielten noch in grosser Zahl an der Notation in „gleichlangen" Noten fest. So z. B. Faletti, Rom 1574; Sessa, Venedig 1580; Variscus, Venedig 1571, 1580, 1585; Junta, Venedig 1582, 1584; Cianoni, Rom 1604 und viele andere. Der neueren freien Notation folgen hingegen Junta 1576 (unregelmässige Notation; z. B. fol. 135, col. 1, Linie 9: cum quibus et **no**stras **vo**ces ut ad**mit**ti iu**be**as tragen die hier fettgedruckten Silben Breven, die übrigen Virgen. Ähnlich Junta 1583 z. B. fol. 94: vere dignum et **iu**stum est, **ae**quum et salutare, nos **ti**bi **sem**per et ubique etc. die fettgedruckten Silben Breven, die übrigen Virgen). Eine andere venetianische Ausgabe von 1593 notiert mit Virga auf Wortaccent, bisweilen auch über Endsilben. Ähnlich eine frühere Ausgabe des Faletti (1571?) Rom, und teilweise Junta 1576 und 1583. Sehr unregelmässig ein Missale monasticum iuxta rit. Cassin. Congr. 1580, Venedig bei Dominicus Nicolini (Rhombe häufig allein und auf Accentsilben, Virga über Accent- oder Schlussilben). Inkonsequent ferner Missale iuxta ritum F. F. ord. Praed. Venedig Sessa 1600; ein Missale Romanum der vatikanischen Druckerei 1604; etwas besser eine Ausgabe von 1578 gedruckt in aedibus populi Romani. — Guidettis Messpräfationen hatten geringen oder gar keinen Einfluss auf diese „reformierten" Ausgaben. Wie in anderen Büchern, so war der Erfolg dieser musikalischen Reform auch hier Verwirrung.

2. Die Choralreform und ihr Werk.

Prinzipien der römischen Reform. Gegensatz zur Tradition; zur zeitgenössischen Choraltheorie; zu gleichzeitigen Choralausgaben.

Prinzipielles in der Medicäa. Mangel an Prinzipien: in der Rhythmik (Notation); in der modalen Anlage (Intonation, Tritonus). Kürzungen der Melodie. Ästhetik der Melodien.

Man hat in der Kunsttüchtigkeit jener Zeit, in der die Medicäa erschien, eine genügende Bürgschaft für den Kunstwert dieses Buches finden wollen. Allein jene Periode bildet nicht eigentlich den Höhepunkt in der Entwicklung der katholischen Kirchenmusik. Sie ist vielmehr Nachblüte, und mancherlei Vorzeichen künden bereits den nahenden Untergang der alten Schule. Chi fa alla peggio, par che faccia meglio. Wer's am schlechtesten treibt, macht's unserer Zeit gerade am besten, meinte 1612 der Franziskaner Viadana[1]) mit bitterem Spotte über die Kirchenmusiker seiner Tage. „Ein verhängnisvoller Gärungsstoff war damals schon im Kirchenmusikstil" eingeführt. Soll also der allgemeine Charakter dieser Musikperiode für die Beurteilung der Medicäa überhaupt in Betracht kommen, so gemahnte er unseres Erachtens eher zu Vorsicht und Zurückhaltung diesem Werke gegenüber, das inmitten ihrer Gärung entstand.

Das Resultat der römischen Choralreform ist der Nachwelt überliefert. Es liegt vor aller Augen offen und will also in sich selbst erprobt und aus sich heraus beurteilt werden. Eine nähere Prüfung der Originalausgabe darf hier um so weniger unterbleiben, als frühere Studien über die Medicäa fast nur an die Bearbeitung von 1870 anknüpften. Nachdem aber das Manuskript zur Originalausgabe von den Herausgebern namentlich unterzeichnet und von einer päpstlichen Kommission begutachtet worden, sind wir vorab auf die Ausgabe von 1614 bis 1615 hingewiesen. Indessen die Zahl der Melodien in den beiden Folio-Bänden der Medicäa ist zu gross, als dass unsere

---

[1]) In der Einleitung zu seinen Salmi a 4 chori. Vergleiche Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889 S. 59.

Kritik sich viel mit Einzelheiten befassen könnte.[1]) Daher beschränken wir uns auf jene Eigentümlichkeiten, welche in den Gesängen am häufigsten wiederkehren und die Grundsätze der Reformer am besten zu erkennen geben.[2]) Diese typischen Merkmale verleihen den Gesängen ein charakteristisches Gepräge in ihrer rhythmisch-modalen Anlage und erstrecken sich auf Umfang, Textbehandlung und melodische Ausbildung.

Während Guidetti seinen Editionen gewöhnlich ein kurzes Wort zur Erklärung seines „rhythmischen Systems" vorausschickt, verhalten sich die Herausgeber der Medicäa völlig schweigsam. Woher gewinnt nun der Sänger den Schlüssel zum Verständnis des Buches?

Nicht in der Tradition. Denn die Medicäa hat in mehr denn einem Punkte die Tradition verlassen. So sind der regelmässige Anfang in Tonica und Dominante, der häufige Schluss über ♭ im VIII. Modus, die Entfernung aller Notengruppen von der unbetonten Silbe, endlich verschiedene Neumenformen des Graduale nicht aus der Tradition herübergenommen, sondern stehen zu ihr in offenem Gegensatze. Die Autorität der Tradition ist demnach von den Herausgebern selbst preisgegeben worden. Also sind die Grundsätze der Reformer aus der Überlieferung weder zu erklären noch zu beweisen.

Fast ebenso verhält es sich mit der zeitgenössischen Choraltheorie. Am ehesten möchte man Guidetti zur Erklärung heranziehen. Allein Guidetti selbst ist inkonsequent. Seine dürftigen Angaben entbehren des Berechtigungsnachweises, und seine Notationsweise stimmt nicht in allen Stücken mit jener der Medicäa.[3]) So meidet letztere z. B. die Rhombe als Einzelnote über kurzen Silben. Guidetti seinerseits gebraucht zu Anfang der Melodien neben Dominante und Finalis auch andere Töne, so z. B. in der Antiphon Exsurge Domine

[1]) Eingehende Studien zumeist auf Grund eines Vergleiches zwischen traditioneller und offizieller Ausgabe hat die Paléographie musicale, Solesmes veröffentlicht.

[2]) Sei es weil sie von den Reformern eingeführt, sei es weil sie von ihnen geduldet wurden.

[3]) Über den Rhythmus bei Guidetti und in der Medicäa sehe man auch die sehr beachtenswerte Schrift von Dr. Mühlenbein: Über Choralgesang. Trier, Kommissionsverlag der Paulinusdruckerei 1900.

im I. Modus „fa“ (Officium maioris hebdomadae S. 15). Nicht einmal in der Melodie kommt die Fassung der Medicäa mit der Guidettis immer überein. Man vergleiche z. B. das Graduale Christus factus est der Medicäa vol. I. fol. 139r. mit Guidettis. Officium mai. hebd. S. 110, und man wird bedeutende Unterschiede antreffen. So trägt die Schlussilbe des Wortes „nomen“ bei Guidetti eine Notenkette, bestehend aus 22 Noten, von denen die erste und die zwei letzten einen Seitenstrich nach oben haben, während die Medicäa der genannten Silbe nur 2 Noten (Clivis) zuteilt.

* * *

Die konservativen Ausgaben Juntas und Liechtensteins standen in innigem Verbande mit der Tradition. Wurde damit auch nicht alles klar, was in diesen Büchern zweifelhaft sein mochte, so ersetzte doch die lebendige Tradition vieles und half über die grössten Schwierigkeiten hinweg. Im Anschluss an die Tradition lag ausserdem eine genügende Legitimation für die Weise der Melodien. Indem die Reformer die Tradition in wichtigen Stücken verliessen, ging ihnen dieser doppelte Vorteil der konservativen Choralschule verloren. Die Pflicht, sich zu erklären und zu verantworten, war unabweisbar, wenn anders ihr Werk nicht fremd vor die Welt treten sollte. Denn das Hauptübel, die Abnahme des Choralverständnisses unter den Sängern, wurde durch ein Buch, das in vielen Punkten ein Rätsel war, nicht gehoben, sondern vermehrt.

Wäre die Reform nach festen Grundsätzen geplant und ausgeführt worden, dann liesse sich eine erklärende Einführung mit Worten leichter vermissen. Die Melodien hätten zum grossen Teil sich selbst erklärt. Allein hiemit berühren wir vielleicht den schwächsten Punkt der Reform. Es mangeln nicht allein die Gründe, es mangeln vielfach die Prinzipien selbst.

Nur wenige Punkte bezeichnet man mit Sicherheit als prinzipiell gewollte. Es sind die folgenden: Kürzung der herkömmlichen Gesänge, Beschränkung der Intonation auf Tonica und Dominante, Vermeidung der Melismen über kurzen unbetonten Silben unmittelbar nach dem Wortaccente, Vereinfachung der Endmelismen, Beschliessung der Neume mit der Virga über Accentsilben vor einer kurzen unbetonten Silbe.

Hingegen unterliegt der Gebrauch der Brevis als Einzelnote zahlreichen Ausnahmen, für die ein Grund nicht immer erkennbar ist.

Auf den alten Choral übertragen sind diese Prinzipien vorwiegend destruktiv. Sie genügen nur, wenn Reform soviel bedeutet als Änderung.

Wonach aber soll sich die positive Arbeit, die innere Erneuerung der alten oder richtiger der Ausbau der neuen Melodien gestalten?

„Sprachgefühl, natürliche Textdeklamation, lyrischer Schwung" reichen hierzu nicht aus. Sie allein vermögen weder einzeln noch alle zusammen eine Melodie zu bilden. Denn sie versagen gerade da, wo die positive Aufgabe des Musikers beginnt.

Der Mangel an Prinzipien macht sich besonders *in der Rhythmik* der reformierten Melodien fühlbar. Unklar wie die Zeitdauer ist die rhythmische Bedeutung der Noten.

1. *Einzelnote* ist in der Regel *die Brevis*.

Sie steht über betonten und unbetonten, langen und kurzen Silben.

So tragen z. B. folgende Wörter auf allen Silben die Brevis:

I, $59^{r.}/_{6}$.[1]) Deus orationem meam . . .
I, $111^{r.}/_{1}$. deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum [2]) et in . . .

2. Andererseits trifft man *die Virga als Einzelnote*

a) bei Proparoxytona wie dominus, altissimus, spiritus . . . Ausnahmen hier seltener, z. B. I, $14^{v.}/_{6}$: manuum eius, I, $306^{r.}/_{6}$ lumine, wo die Anfangssilbe Brevis trägt;
b) über der vorletzten betonten (und langen) Silbe, wie in speravi, Deus, placatus . . .;
c) über einsilbigen Wörtern, wie: ad, in, quis, qui, tu, si, ab, sum . . .;
d) über Anfangssilben und zwar des öfteren zu Beginn eines Satzes, z. B. I, $24^{r.}/_{3}$ Elegerunt, $41^{r.}/_{3}$ Reges, $45^{r.}/_{3}$ Jubilate, $46^{r.}/_{1}$ Adorate, $53^{r.}/_{6}$ Ipse [3]) u. s. w.

---

[1]) Die Zahl bedeutet Band I, fol. $59^{r.}$, Linie 6.
[2]) Das folgende „tua" ist ebenda mit Virga und Brevis gegeben.
[3]) Die Regensburger Ausgabe hat Brevis statt Virga. Vergl. Elegerunt

e) über Endsilben (in Credo) z. B. I, 303 v./6 visibilium, 304 r./1 invisibilium, 304 r./2 Christum, unigenitum, 304 r./3 saecula ...[1])

In mehrtönigen Notenformen erscheint die Virga (caudata) nur, wenn die Tongruppe auf die Accentsilbe eines Wortes fällt und zwar bei Proparoxytona vorzugsweise am Schluss, sonst auch zu Anfang der Neume.

Climacus, Podatus und ähnliche Formen werden über unbetonten Silben meist ohne Virga gebildet. Andere wie Scandicus, Porrectus, Torculus nehmen über betonten Silben häufig am Ende rechts den Seitenstrich an.

3. Die Rhombe als Einzelnote im Credo No. 3 (In festis ad libitum) fol. I, 306 r. f. und zwar ohne Rücksicht auf Accent und Länge der Wortsilben.

Z. B. I, 306 r./1

ōmnĭpŏtēntem[2]) r./2 ŭnŭm Dŏmĭnūm

r./2 vĭsĭbĭlĭūm r./4 fīlĭūm ŭnĭgĕnĭtūm

r./5 Deŭm dĕ Dēō, lūmĕn dĕ lūmīne, Dĕŭm vērūm dē Dĕŏ vērō u. s. w.

4. Die Silbenquantität wird in Wiederholungsfällen häufig verschieden ausgedrückt.

Man vergleiche beispielsweise:

I, 56 v./5* mīsērerē[3])	I, 304 r./1 Dōmīnūm
81 r./6 mısērērē[3])	305 r./4 Dōmīnum
283 v./6 mīsērērē	306 r./3 Dŏmĭnūm
	308 r./5* Dōmīnūm
I, 270 r./5* Dēus	I, 270 v./2* tollīs
273 r./2 Dēūs	274 r./6 tōllīs
I, 291 r./5 Agnūs	I, 302 r./2* lumīnē
291 v./3* Āgnūs	304 r./4 lūmīnē.

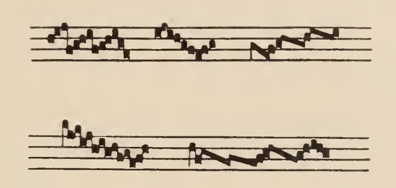
S. 24, Jubilate S. 37, Adorate S. 38, während sie bei Reges S. 33 und Ipse S. 46 die Virga beibehielt.

[1]) Die Regensburger Ausgabe 1891 hat S. 36* die Notation der Originalausgabe stark korrigiert.

[2]) Hier – als Brevis, ᴗ als Rhombe, = als Virga. Die Regensburger Ausgabe 1891 hat Seite 38* die unschöne und sinnlose Deklamation der Originalausgabe durch starke Änderung in der Notation korrigiert.

[3]) Als Anfang eines neuen Satzes. — In 6 aus den 15 oben citierten Fällen (sie sind mit * bezeichnet) hat die Regensburger Ausgabe die Notation der Medicäa von 1614 beibehalten, in 9 sie geändert.

Einfache Neumenformen sind gewöhnlich leicht zu erkennen. Mehrere aus ihnen erscheinen in 2 oder 3 Schreibweisen. Unklar sind jedoch Figuren von 5 und mehr Noten. Wie sind z. B. Tonfolgen, wie die nachstehenden, zu accentuieren und abzugrenzen?



Nichts am ganzen Buche kann dem Sänger diese so wichtige Frage beantworten. Vielmehr waren die Herausgeber selbst über die Notation ihrer Melodien und deren rhythmischen Bau nicht im Reinen. Das beweisen die ziemlich häufigen Varianten ihres Buches. Wie wenig aber die Notation der Medicäa anderen von selbst klar wird, sagt die Geschichte des Graduale in zweiter Auflage.[1])

Eines dürfte, was die Rhythmik der Medicäa betrifft, feststehen: Die Herausgeber weisen das Prinzip vom Gleichwerte

---

[1]) Dr. Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1888, Vorwort S. VII, Anmerkung 1: „Nun ist man aber, Gott sei Dank, nach 17jähriger Arbeit dazu gekommen, in Schreibweise, Melodie u. s. w. festen Boden zu gewinnen, und „die unerquickliche Verschiedenheit" radikal zu beseitigen; darum kann sich in Zukunft „jeder Alumnus an jeden Buchstaben und jede Note" der typischen Ausgaben und der 8. Auflage des magister choralis hängen". Und Musica sacra 1898 S. 172: „Da aber in Betreff des Gebrauches (der Virga) für die Accentsilbe eine konsequente Durchführung (in der Originalausgabe) mangelte, und nur manchmal und sehr selten die longa bei Accentsilben vorgefunden wurde, so entschloss sich die päpstliche Kommission nach den Ereignissen auf dem Kongresse von Arezzo zu einer durchgreifenden, auf festbestimmten und genau umgrenzten Prinzipien beruhenden Schreibweise", für welche „lange Beratungen" nötig wurden. — Vergleiche auch Magister choralis 1884, Vorrede (S. VI), wonach durch die Änderung in Bezug auf Wahl der Schlüssel, Anwendung der Einzelnoten, Trennung längerer Neumengruppen „ein letzter wichtiger Schritt zur Erzielung einheitlicher Vortragsweise" im Dezember 1883 geschehen musste. Ebendaselbst S. 7 die Bemerkung, dass „die Grundsätze der römischen Gesangsweise, wie sie seit dem Trienter-Konzil angebahnt, . . . noch nicht einheitlich und konsequent durchgeführt waren".

der Noten zurück. Zum mindesten scheint dies daraus hervorzugehen, dass Neumen über der Accentsilbe regelmässig mit einer Virga abschliessen, wenn die folgende (vorletzte) Silbe kurz ist. Auch der häufige Gebrauch der Virga über Accentsilben lässt eine besondere Bedeutung dieses Zeichens vermuten. Allerdings wird in diesem Falle die Unklarheit nur gesteigert, da Grund und Mass des verschiedenen Wertes nirgendwo mitgeteilt sind und aus den Melodien sich nicht herauslesen lassen.

Der Rhythmus der Sprache oder des Textes erklärt bei melismatischen Gesängen in dieser Hinsicht fast nichts. Nehmen wir das Wort „Amen". Es hat einen einzigen Accent. Am Schlusse des letzten Credo legt die Medicäa 14 Noten auf diesen einzigen Accent.[1]) „Singe, wie du sprichst". Diese einfache Regel vermag derlei „Obscuritäten" nicht zu erhellen. Stellen ähnlicher Art begegnen aber dem Sänger der Medicäa sehr oft. Man denke nur an den Jubilus auf der Schlusssilbe des Alleluia, für den ein Wortaccent gar nicht vorhanden ist. Von diesen Fällen abgesehen, sind Tongänge von 5—10 Noten keine Seltenheit. Die Ratlosigkeit des Sängers wird also stets wiederkehren, für gemeinsamen Chorgesang ein besonders nachteiliges Übel, jedem und allen eine lockende Versuchung und Nötigung, durch selbstherrliches Korrigieren und Reformieren Hülfe zu schaffen.

Wäre die Medicäa im Gebrauche der einzelnen Notenformen konsequent, so könnte man vielleicht aus dem figürlichen Unterschiede der Notenzeichen erklären, weshalb die alte Regel vom Gleichwerte der Choralnoten hier aufgegeben wurde und warum die verschiedenen Figuren einen bestimmten Wert erhielten. Allein Wahl und Anwendung der Noten erscheinen in den obigen und in hundert anderen Beispielen so willkürlich, dass zu derartigen Schlussfolgerungen kein hinlänglicher Grund geboten ist.

Die Tongruppen der Medicäa sind geschlossen und zeigen sich dem Auge als einheitliches Ganze. Dieser Vorzug erhebt

---

[1]) Die Medicäa, Edition Pustet hat dieses Amen verschieden wiedergegeben. Das Graduale von 1881 S. 67* belässt 9 Noten in einer Kette, 5 andere wurden unterdrückt, während die Ausgabe von 1891 S. 42* die Tonreihe in zwei Gruppen (3 + 6) Noten auflöst.

ihre Notation über viele der späteren „Reform-Ausgaben". Doch tritt auch hier ein Umstand hervor, der dem Buche zum Nachteile gereicht: der schon betonte Mangel an sinngemässer Abgrenzung der Einzelglieder.[1])

Was über die Rhythmik der reformierten Choralbücher allgemein gesagt werden muss, gilt also fast ebenso von dieser römischen Edition:

In vielem unklar und inkonsequent ist sie an Gestaltungskraft ärmer als die Rhythmik des traditionellen Chorals und ärmer als jene der Mensuralmusik.

Es fehlen wertvolle Elemente, vor allem Dehnungsformen wie Strophicus und Pressus, dann grössere Kombinationen von 4—6—8 Noten auf gleicher Tonstufe.

Es fehlt eine genaue Durchbildung und Formierung der einzelnen Teile und somit eine unerlässliche Vorbedingung zum gemeinsamen Chorgesang und überhaupt zu vollendet musikalischem Ausdruck.

* * *

In der modalen Anlage befremdet vornehmlich der Umstand, dass jede Melodie mit Tonica oder Dominante beginnt. Ein Grund hiefür ist in der Choraltradition nicht gelegen. Ebensowenig haben Guidetti und spätere Reformer sich an diese Regel gebunden. Auch die Polyphonisten, Palestrina miteinbegriffen, sind in diesem Punkte freier. Von den Choraltheoretikern wurde bisher kein einziger aufgefunden, der dieses Gesetz statuiert hätte. Das römische Antiphonar kennt diesen Zwang nicht einmal in der offiziellen Ausgabe.

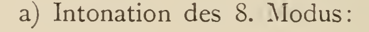
Wer mit den alten Melodien vertraut ist, wird diese unbegründete Änderung bedauern. Sind die Gesänge dadurch „schul-

[1]) Die Herausgeber der zweiten Auflage 1870 haben diese schwache Seite des reformierten Buches erkannt und durch wiederholte und zahlreiche Korrekturen der Notationsweise stillschweigend anerkannt.

mässiger" geworden, so schulmässig, dass jeder Pedant daran seine Freude hat, an Ebenmässigkeit der Form, an Klarheit und Schwung haben sie dadurch zu oft eingebüsst. Die Bewegung verlor an Charakter. Wirksame Gegensätze wurden getilgt. Dafür haben die Intonationen jetzt nicht selten etwas „Gemachtes" an sich.[1])

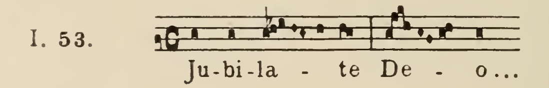
Gegenüber dieser zwecklosen Regelstrenge fällt die Willkür im Gebrauche des ♭molle um so mehr auf. Zumal im 8. Modus begegnet das ♭ häufig, ohne durch einen Tritonus gefordert zu sein. Dabei leidet der Charakter der Tonart oft in beträchtlichem Masse.

Man vergleiche die folgenden Tabellen:



a) Intonation des 8. Modus:

I. 53.



I. 49.

Bo- num est...

I. 84.V

Pre-ca -tus est Mo-y-ses...

I. 91.

Ex-au - di De-us...

I. 75.V

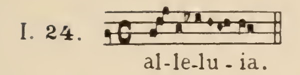
(♮)

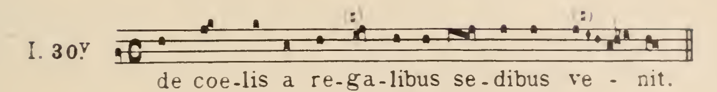
Lau-da - te Do-mi-num...

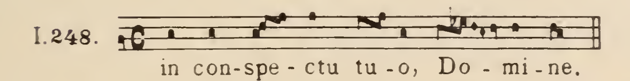
---

[1]) Man vergleiche nur das Alleluja vom 3. Adventsonntage mit seinem Versus: Excita, Medicäa I, 5 v./3, 4, Regensburger Ausgabe 1891, Seite 6 mit dem Liber gradualis, Solesmes 1895, Seite 8.

b) Schlussbildung im 8. Modus:







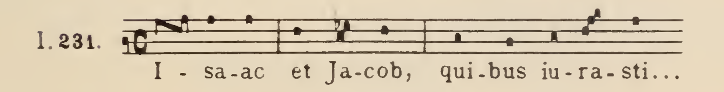
I. 247v

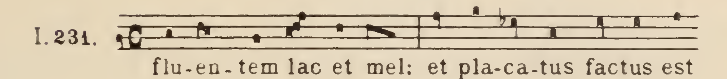
in ae-ter - num.

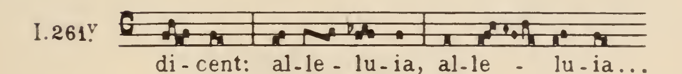
I. 264.
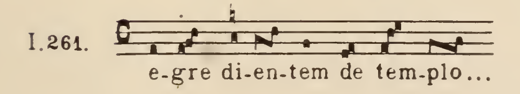
per - fru - i.

c) Mittelglieder im 8. Modus:









I. 183.

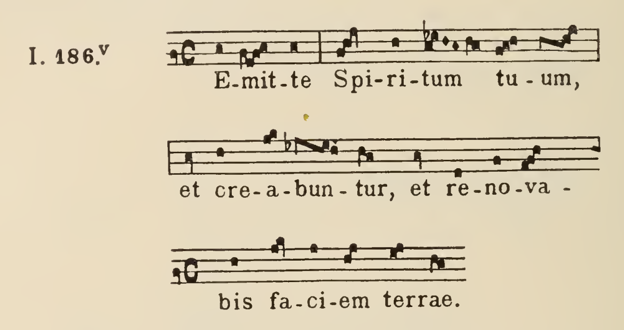
du - xit

In diesen Beispielen zeigt sich eine erstaunliche *Inkonsequenz*. Dieselben Tonverbindungen tragen bald ♭, bald h, wie es die Laune des Reformers gerade für gut fand.

Für die Praxis konnte dieser unmotivierte Wechsel nur üble Folgen herbeiführen.

Zudem hat der Reformer in zahlreichen ähnlichen Fällen *die Eigenart des 8. Modus verleugnet*, dies besonders in den Intonations- und Schlussformeln, bisweilen aber nicht allein in diesen für die Melodie so wichtigen Gliedern.

Stellen wie die folgende werden vom Zuhörer kaum mehr als Melodien des 8. Modus erkannt:



Der Zuhörer wird in seiner falschen Vorstellung noch durch den Schluss der Melodie bestärkt:

I. 187.

Al - le - lu - ia.

Die übertriebene Scheu vor dem Tritonus brachte sogar in das Alleluia des Karsamstages ein ♭ molle. Der Leser sehe selbst, was die Melodie durch dieses Korrektivmittel geworden:

I. 155.v

Al-le - lu - ia.

Die meisten dieser Reformen bedeuten eine ernste Änderung der Melodie.

Aber keine derselben brachte eine Besserung oder Reform.

* *
*

Der Vereinfachungstrieb der Reformer bethätigte sich zumeist bei Melodien wie Alleluia, Graduale und Offertorium. Hier fielen ganze Tonlinien, mit ihnen nicht allein 20, 30, 40 oder mehr Noten, sondern oft genug kunstvoll angelegte Teile voll Empfindung und Ausdruck, reizende Imitationen, manchmal gar der Höhepunkt der Bewegung. Andere Gesänge wie Introitus und Communio wurden weniger beschritten. Doch ist auch bei ihnen die schlimmste Folge all dieser Kürzungen bemerkbar. Der ebenmässige Fluss der Melodie ist gehemmt. Man vermisst jene wohlthuende und natürliche Art der Stimmführung, die bei der älteren Version entzückt. Anziehende Rhythmen wie packende Melodien sind überaus selten geworden. Die Lieder haben eben ihre ursprüngliche Frische und Natürlichkeit verloren. Trockener Ernst, wo ehedem klangfrohe Innigkeit, kein freier Aufschwung, sondern Gesetzmässigkeit, überall normale Gesichter, normale Bahnen, normale Bewegung, selten etwas Fesselndes oder Ergreifendes, dafür desto mehr vom gewöhnlichen Schnitt und Mittelmass.

Mit „den vielen Noten" ist naturgemäss etwas von dem geschwunden, was dem Graduale seinen eigenartigen Charakter gab und es seine besondere Aufgabe unter den Messgesängen erfüllen liess. In der reformierten Ausgabe sind die Melodien, was Ausdehnung, Ausdruck und Bau betrifft, nur wenig mehr von einander verschieden. Mittelmässige Sänger mögen hierin einen Vorteil erblicken. Der Zuhörer wird diesen Verlust an charakteristischen Momenten bedauern.

Feste Normen, wonach die Kürzungen ausgeführt wurden, sucht man vergebens. Ein Vergleich mit der älteren Version zeigt sogar dann und wann Erweiterungen der herkömmlichen Weise an Stellen, wo diese einfach gehalten war.

* * *

Über die ästhetischen Vorzüge der Medicäa lassen wir hier zunächst ihren jüngsten Verehrern das Wort.

1. Einer derselben schrieb 1897: [1])

„Die Medicäa hat auf die kleinsten Tongruppen (die Elemente) der alten Handschriften nicht durchweg Rücksicht ge-

---

[1]) Edmund Langer. Nach einem Berichte in Musica sacra 1897, S. 55 f.

nommen, sondern die Tonmassen mehr als ein fortlaufendes Ganze behandelt. Das scheint anzudeuten, dass um die Zeit Palestrinas der Choral auch im Vortrage so behandelt wurde, und vielleicht beruhte dies bereits auf jenen römischen Manuskripten, die Palestrina benützte. Man verglich den Choral einer Sprache, die ihre eigenen Gesetze habe; es geschah diesem so, wie auch einer anderen lebenden Sprache geschieht: das Material seiner kleinsten Bestandteile wurde durch den lebendigen Gebrauch abgeschliffen."

Der neue Choral besitzt „so gut seine Schablonen, wie der alte".

Palestrina hat die aus anderen Gründen notwendig gewordene Reform benützt, „um den sicher lyrisch gedachten Gesängen auch etwas mehr Individualität aufzuprägen als sie bis dahin besassen".

„Es war geziemend, dass, wenn wegen der Zeitumstände der alte Choral doch nicht für die Allgemeinheit erhalten werden konnte, die würdige Tochter (die Polyphonie) mit dem edeln Empfinden, das sie an der Hand der Mutter gelernt, das Bild dieser zu verjüngen suchte."

2. Von anderer Seite bemerkt man: [1])

„Ein Blick auf die beiden Melodien (archäologische und medicäische Fassung) belehrt, dass die archäologische Fassung an manchen Stellen mit der offiziellen gleichlautend ist, an anderen einige Noten mehr, ja auch weniger aufweist."

Ferner wird gesagt: [2])

„Das Prinzip der Oberherrschaft des Textes über die Noten ist hochgehalten, die Auswüchse und Überwucherungen einfacher und natürlichen Sprachgesangsweisen sind von kundiger Meisterhand zugeschnitten, für Licht und Luft d. h. Verständlichkeit und Deutlichkeit des liturgischen Wortes ist gesorgt worden." Palestrina gab in den medicäischen Melodien „dem Texte die Freiheit, entlastete ihn von der Menge und Schwere der Notengruppen, förderte seine Ausdrucksfähigkeit und verlieh ihm jenen idealen Schwung, den auch seine besten polyphonen Werke in den Einzelstimmen befolgen." (!)

---

[1]) Dr. Haberl, Musica sacra 1897, S. 115.

[2]) Dr. Haberl, Musica sacra 1898, S. 199. Vergl. oben S. 129.
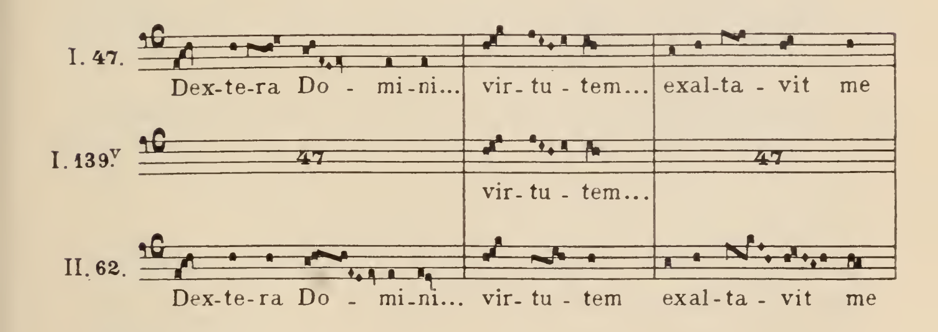
3. Ferner wird bezüglich der Reform und der Reformatoren hervorgehoben:[1])

Diese Musiker „suchten zunächst das Schema (der Melodien) den Texten entsprechend umzugestalten, wodurch sie auch freiere, originellere Melodien erhielten. Diese Männer haben ferner nicht mechanisch gearbeitet, sondern bei Verteilung der Tongruppen mit offenbarem Geschick ihr eigenes Sprachgefühl walten und entscheiden lassen. Wahr ist, dass die Medicäa viel vereinfacht, die weit ausgesponnenen Tongruppen beträchtlich abgekürzt hat. Aber es hat dadurch der Choral, wenigstens für den weitaus grössten Teil der Chöre, an Möglichkeit guter Ausführung nur gewonnen, gewonnen auch an Abwechslung und Fähigkeit, dem Textinhalte sich anzupassen . . . Überall . . . zeigt sich stetig ein zielbewusstes Streben, ein verständnisvolles Angreifen und ein künstlerisches Ausführen, wie es nur von einem Meister kommen kann". Die neueren Melodien „sind den älteren aus dem Gesicht geschnitten."
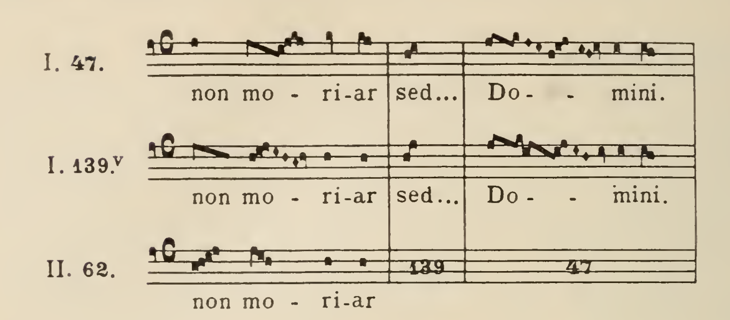
Zu dieser Ästhetik nur einige Gedanken.

Thatsächlich enthält die Originalausgabe der Medicäa eine grosse Zahl Varianten, wo die ältere Fassung der Melodien gleichlautend war.

Über die Art ihrer Entstehung und ihren musikalischen Wert klären uns am besten einige Beispiele auf. Man prüfe also die folgenden:



[1]) Stimmen aus Maria Laach 1894, Band 47, Seite 485 f. Anonyme Miscelle.



5v me - a, | et mise-ri-cor-di-a me-a | cum... | ex-al-ta-bitur | e - ius.

7 5 | 5 me-a | 5 | 5 | 5

72 5 | 5 me-a | 5 | ex-al-ta-bitur | 5

112v 5 | et mise-ri-cor-di-a me-a | cum | 5 | 5

191v me-a | 72 | 5 | 5 | 5

[4] 191v | 5 72 | 5 | 5 | e - ius.

Diese Beispiele stehen für Hunderte derselben Art.

Wir knüpfen daran nur wenige Bemerkungen:

1. Durch diese Varianten ist die Ausführung der Melodien nicht erleichtert, sondern erschwert.

2. Die Eigenart dieser Varianten deutet nicht auf das Streben nach Individualisierung oder Ausdruck, sondern auf eilfertige und oberflächliche Arbeit.

Wie sollte z. B. die Variante bei Dextera (oben aus II, 62)

Individualitätstrieb bekunden gegenüber der Stelle aus I, 47? Ist eine von beiden besser, so wäre es klüger gewesen, die weniger gute nach der besseren umzuformen, um auch ihr gesteigerte Individualität zu leihen. Ubrigens wird niemand im Ernste den Unterschied zwischen beiden Stellen auf solche Gründe zurückführen. Es handelt sich lediglich darum, ob die Tongruppe auf der Endsilbe von „Dextera“ bleiben oder auf die accentuierte Anfangssilbe von „Dominus“ kommen soll. Wer entscheidet? der Text? das Sprachgefühl? Aber in beiden Fällen haben die Reformer „ihr natürliches Sprachgefühl walten lassen“. Der Drang nach Individualität und Ausdruck? Nun man kann den Nachdruck auf „Dextera“ oder auf „Domini“ legen, wenn es nicht natürlicher ist „Dextera Domini“ als einen Begriff zu fassen und beide Wörter gleichmässig zu betonen. Die traditionelle Version legt die grössere Tongruppe auf den Schluss von Dextera. Warum will man nicht auch hierin ein Stück Individualität erblicken? und warum sollte in dieser originalen Fassung der erste Komponist nicht gleichfalls sein Sprachgefühl haben walten lassen? An seiner Arbeit zu ändern war nicht notwendig, es sei denn, dass das frühere Neuma zu lang erschien. Die Regensburger Ausgabe hielt sich hier wie in anderen Fällen an den ersten Band der Original-Medicäa. Also war der Trieb nach Individualität bei II, 62 und anderswo verfehlt, oder aber es ist durch die Neuauflage ein ansehnliches Quantum „musikalisch-dramatischen Ausdruckes“ für immer verloren gegangen. Dieselbe Frage wiederholt sich bei der Endsilbe von „Domini“. Bei I, 47 Brevis, bei II, 62 Clivis. Welche Version ist tiefsinniger, konsequenter, textentsprechender? Dieselbe Frage bei „virtutem“, wo drei Versionen auftreten; bei „exaltavit me“, wo die Version II, 62 kräftig „nach Ausdruck ringt“, in der Neuauflage 1870 aber nicht durchdrang; bei „non“, wo die drei Versionen grosse Charakterverschiedenheit ihrer Reformer verraten. I, 47 seelisches Gleichtgewicht — Brevis, I, 139 entschiedene Verneinung — abwärtsgerichtete Clivis, II, 62 stürmische Bewegung — 4 Noten aufwärts. Moriar — grosse Verschiedenheit. Verschieden sind auch die beiden Wörter „sed“ (Sekunden-Terzenschritt) und „Domini“. Detailstudien in dieser Richtung weiterzusetzen, ist hier nicht Raum genug. Der Leser prüfe die obigen Beispiele selbst und frage im Ernste, wie die Varianten entstanden — ob aus der

Betrachtung des Textes, aus dem natürlichen Sprachgefühl, ob aus seelischem Ringen nach Ausdruck, aus „lyrischem Drange“ und Trieb nach Individualität oder aus Streben nach Konsequenz und Gesetzmässigkeit, oder einfach aus einer gewissen Lust, an den traditionellen Melodien herumzukorrigieren, ungeachtet der Rechte des Bestehenden und der Rechte des Komponisten. Dann sehe man, wieviel das Original durch die Bearbeitung verloren.

3. Der Gebrauch des ♭-molle offenbart, wie oben schon bemerkt wurde, die Inkonsequenz der Reformer. Er zeigt aber auch, wie wenig dieselben durch den Sinn des Textes in ihrer Detailarbeit bestimmt wurden. Gestattete man das helle h in Fällen wie I, 264 (oben S. 195), warum nicht bei dem freudigen „Jubilate“ I, 53 (S. 194). Das klingt mit seinem düsteren ♭ wie „De profundis“ I, 48, das dieselbe „Schablone“ trägt, und auch das „Absolve Domine“ teilt sich in das Gemeingut dieser schablonenhaften Formel, während das „Laudate“ I, 75 v. dasselbe Neuma, aber mit dem heiteren h trägt. Das Oster-Alleluia mit dem gezwungenen Schluss über ♭! (S. 196). Wahrlich da hat die Neuauflage gut daran gethan, dass sie für „mehr Licht und Luft“ sorgte. Ein ♭ im Alleluia des „Vidi aquam“ I, 261 v. Auch hier hat 1870 eine befreiende Hand eingegriffen, um „Lyrik und Sprachgefühl“ in Schutz zu nehmen.

4. Die Medicäa hat in vielen Fällen die „Schablone“ vermieden, in anderen eine solche dafür eingesetzt, an anderen Stellen ruhig sie belassen.

Dass dabei viel an „dramatischem Ausdruck“ gewonnen wird, ist mehr als zweifelhaft. Handelt es sich doch häufig nur um 1—2 Noten Zusatz oder Wegfall oder um Änderung des Tonschrittes von Sekunde zur Terz, von der Quinte zur Terz u. s. w.

5. Es bleibt noch eine Reihe von Korrekturen in der Medicäa zu verantworten, wie z. B. die schablonenhafte Intonation in Tonica oder Dominante. Dann jene Unsumme von „Kleinigkeiten“, wie z. B. im Introitus der Mitternachtsmesse von Weihnachten über „a d me“, wo die Tradition nur Podatus hat. Eine Note mehr, was liegt daran? Aber wozu musste das Original geändert werden, wenn mit der Korrektur nichts Nennenswertes gewonnen wurde?

6. „Eine Verjüngung des Chorals“ kann nur nach Prinzipien

geschehen, die dem Choral eigen sind. Die Polyphonie ist hierzu weder berufen noch befähigt, selbst wenn sie mehr ausgesprochenen Trieb nach Individualismus besässe, als der römischen Schule eigen war. Zugegeben dass der Gebrauch jener Zeit manches im Chorale „abgeschliffen" hatte, so stand doch mehr im Besitz dieser Epoche als das Wenige, das vor den Herausgebern der Medicäa Gnade gewann. Gerade die Thatsache, dass die Praxis manches „abgeschliffen", verlangte eine Reform. Konnte nicht alles repristiniert werden, so liess sich immerhin Besseres erreichen und das Vorhandene sicherer erhalten, als durch Raimondis Graduale geschah.

7. Betrachtet man die reformierten Melodien an sich und im Vergleiche zur Choraltradition, wie diese in Handschriften und Drucken im 16. Jahrhundert noch fortbestand, so wird man es als ein Glück für die Kirche betrachten, dass Paul V. das Graduale von 1614 und 1615 der Kirche offiziell zu übergeben sich weigerte. Der Abstand zwischen dieser Choralausgabe und den übrigen liturgischen Büchern ist zu gross, als dass sie auch nur äusserlich in dieselbe Linie gestellt oder zu einander in Beziehung gebracht werden dürften.

8. Das materielle Wort[1]) der liturgischen Texte wurde bei korrekter Aussprache in manchen Fällen verständlicher, indem man das musikalische Gewand seines reichen Schmuckes entkleidete. Noch stärkere Vereinfachung hätte das Wort noch verständlicher gemacht. Warum blieb man auf halbem Wege stehen? Faktisch hing die Verständlichkeit des gesungenen Textes nach wie vor vom Sänger ab. Syllabische Melodien können undeutlich, melismatische deutlich gesungen werden. Die ausführenden Sänger besserten sich durch die Reform nicht, das beweist die Geschichte der Kirchenmusik in Rom und anderwärts. Der traditionelle Choral hatte in der Textbehandlung jenes Mass eingehalten, das der Zweck der Liturgie erlaubte und gebot. Sonst hätte ihn die Kirche nie so ausgezeichnet. Der „eigentliche Gesang der Kirche", das „Ideal liturgischer Musik", genügte gewiss dieser fundamentalen Anforderung.

---

[1]) Prinzipielles über die Textbehandlung im Choral bei Dr. Mühlenbein: Über Choralgesang (Trier, Paulinusdruckerei 1900), S. 96. Die Lehre der Theorie im 16. Jahrhundert oben Band I, S. 120—150.

Dem wirklichen Übel gegenüber erwies sich die Reform also auch in diesem Punkte als ohnmächtig. Desto erfolgreicher war ihre Beeinträchtigung des musikalischen Ausdruckes der Melodien und der musikalischen Verdeutlichung des Wortes.

---

3. Erfolg der Choralreform.

Einfluss der Reform auf die Kirchenmusik des XVII. Jahrhunderts.

Das Rituale von 1614. Die pästliche Kapelle. D'Avella. Marcio Ercole. Verbreitung in Italien und im Auslande. Millet. — Der canto alla Romana. — Urteile über die Reform. Doni. Kardinal Bona für die alten Melodien.

Die Korrektur der Hymnen unter Urban VIII.

Schluss.

Günstige Erfolge hat die Geschichte der römischen Choralreform kaum zu berichten. Raimondis Graduale fand keine starke Verbreitung. Die Träume Teyxeiras und Lunadoros blieben wie die Berechnung der Erfinder des Druckverfahrens „mit grossen Noten und Buchstaben" unerfüllt. Den Schriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts war das Buch unbekannt. Nur Lunadoro, der Geschäftsfreund Raimondis, weiht ihm in seiner Relazione della corte di Roma (1641) ein kurzes Gedenkblatt. Der Cavaliere belobt die „schöne Erfindung mit grossen Noten und Lettern Choralbücher zu drucken". Guidettis Editionen, obgleich an Umfang und Ausstattung viel geringer — sie waren ja in ziemlich „kleinen" Typen gedruckt — erlebten hingegen zahlreiche Auflagen und wurden in theoretischen Traktaten öfters genannt. Die Medicäa hat weder eine reformatorische Bewegung hervorgerufen, noch der Chorallehre fruchtbringende Ideen zugeführt. Alte Schwierigkeiten blieben ungelöst, neue traten hinzu. Die einzelnen Kirchen hielten an ihrer bisherigen Praxis fest oder leisteten in eigenen Ausgaben der erwachenden Reformlust Genüge. Dass ihnen die Medicäa vorgearbeitet hatte, davon wussten die wenigsten. Selbst die römischen Herausgeber des römischen Rituale von 1614 scheinen hiervon keine Ahnung gehabt zu haben. Von späteren Aus-

gaben des Rituale folgten viele, was die Melodien betrifft, weder dem römischen Rituale von 1614 noch dem römischen Graduale. Für die päpstliche Kapelle wurden im 18. Jahrhundert die alten Codices renoviert, andere Bücher wurden im 17. Jahrhundert geschrieben. Sie folgen nicht der medicäischen Version. 1667 besprach der Minorit Giovanni d'Avella in seinen zu Rom gedruckten Regole di Musica die Choralfrage. Er berichtet von Korrekturversuchen, die von unzufriedenen Kantoren da und dort vorgenommen wurden und zu allerlei Störungen Anlass gaben. Die improvisierten Verbesserungen galten, wie Avella sagt, vorab den Barbarismen, ein Zeichen, dass die purgierte Medicäa diesen Sängern entweder ganz unbekannt war oder sie nicht befriedigte. Avella giebt dann einige kurze Winke, wie solche Sänger die Melodien nach ihrem Geschmacke zurichten könnten, ohne damit die Chorordnung zu verwirren. Von der Medicäa kein Wort. Marcio Ercole gab 1686 sein Werk: Il canto ecclesiastico (Modena) heraus. Er klagt darin über die jüngeren Choralausgaben. Es herrsche darin grosse Verschiedenheit und Unordnung. Die Geringschätzung der alten Melodien nehme überhand. An ihrerstatt setze man selbstkomponierte Melodien von geringem und geringstem Werte. Die römische Reform hatte also wenig gefruchtet. Ercole baute auf sie keine Hoffnung und legte seiner Ausgabe des Offiziums der Karwoche für das Collegium germanicum in Rom ein venetianisches Graduale von 1629, „impressum apud Cieras" zu Grund.[1]) Mag er die Medicäa gekannt haben oder nicht, es ist immerhin bezeichnend, dass ein römischer Kapellmeister in seinen Arbeiten für ein römisches Kolleg auf eine Choraledition zurückging, die nur 14 Jahre nach der Medicäa erschien, und dass ein Kolleg, dessen musikalische Leistungen in ganz Rom bekannt waren, hiergegen nichts einzuwenden hatte.

Für die Verbreitung der Medicäa in Italien waren anfangs die Augustiner sehr thätig. Ihr Generalprokurator hatte 1608 die Reform empfohlen. Der Prior di san Agostino in Rom eröffnet die Liste der Käufer im November 1614. Im folgenden Jahre begegnet sein Name dreimal unter den Käufern. Der General di san Agostino ist mit 6, der Provinzial der

[1]) Über Ercole vergleiche „Reform-Choral" Seite 11 und 27.

Augustiner mit 4 Exemplaren eingetragen. Auf derselben Liste stehen Prior und Prokurator von Pietro in Vincoli (Rom) (einmal mit 5 Exemplaren). 16 Exemplare kamen auf Bestellung des Generals di san Agostino in die Mark. Auch Kardinal Aldobrandini ist daselbst verzeichnet. Die Verrechnung schliesst mit 4084 Scudi Auslagen und 487 Scudi Einnahmen und trägt das Datum vom 24. November 1619. Ob alle Posten vermerkt sind, ist nicht zu ersehen, darf aber wohl bezweifelt werden.

Unter solchen Umständen ist es erklärlich, dass Raimondis Graduale im Auslande wenig Beachtung fand. Nach Spanien kam das Dominicale in 2 Exemplaren als Probe in die Bibliothek des Escorial.[1]) Diesseits der Alpen sind nur wenige Exemplare der Originalausgabe vorhanden. Das Stift Muri Gries und das Erzbischöfliche Klerikalseminar in Freising besitzen je ein Exemplar. Ein weiteres soll seinen Weg in eine belgische Abtei gefunden haben.[2]) Während des 17. und 18. Jahrhunderts erschienen in Deutschland und Frankreich zahlreiche Reformausgaben. Ein Einfluss von Seite der römischen Reform tritt nirgendwo hervor. Der Franzose Millet bespricht 1666 die „Notwendigkeit" einer Reform und wünscht, es möchte recht bald eine tüchtige Kraft diese Aufgabe übernehmen. Letztere galt also in Frankreich damals als ungelöst. Zu demselben Schlusse führt das Studium der deutschen, spanischen und portugiesischen Chorallitteratur jener Zeit.

Nur vereinzelt berichten italienische Autoren von einer päpstlichen Konzession zur Änderung der Choralnotation. Man sah den Unterschied zwischen älteren und neueren und neuesten Ausgaben. Nun hiess es, die Trennung von der Tradition sei mit Gutheissen des Papstes vor sich gegangen. Wie wenig Wahres an dieser Erzählung ist, zeigt der geschichtliche Verlauf der römischen Reform. Übrigens sollte diese Legende zunächst den Gebrauch der Rhombe als Einzelnote entschuldigen.[3]) Jene päpstliche Erlaubnis konnte also höchstens

---

[1]) Oben Seite 110.

[2]) Dem Verfasser sind nur diese drei Exemplare bekannt geworden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass einige mehr über die Alpen gewandert sind. Jedenfalls aber ist deren Zahl eine ganz geringe.

[3]) Vergleiche „Reform-Choral" S. 20 f.

Guidetti gegeben sein. Denn die Medicäa setzt die Rhombe nur ausnahmsweise als Einzelnote. Guidettis Bücher aber waren nie offiziell. Sie fanden bei ausgedehnter Verbreitung Liebhaber,[1]) Kritiker und Verbesserer.[2]) Seltener begegnet uns in neueren Schriften Palestrinas Name in Verbindung mit der Choralreform.[3]) Wenn aber manche Autoren des 17. Jahrhunderts von einem „canto alla Romana" sprechen[4],) so meinen sie die Toni communes für Lektionen, Orationen, Hymnen, für die priesterlichen Messgesänge, die durch Directorium und Missale in vielen Diözesen eingeführt wurden. Oder sie verstanden unter römischem Choral Melodien, die in der „nota Romana", d. h. in der Quadrat-Notenschrift (im Gegensatz zur gotischen Notation) geschrieben waren.

In Rom schmähte Doni (1593—1647) die Reform, man liess ihn ungestraft. „Wenn bei Herausgabe älterer Schriftsteller

---

[1]) Zu ihnen gehört z. B. der eben genannte Marcio Ercole, der neben Cieras Graduale das Officium maioris hebdomadae von Guidetti benutzte.

[2]) Angefangen von Massano bis zu den neuesten Ausgaben für Sankt Peter in Rom (Directorium chori 1884) und für den allgemeinen Gebrauch, wurden die Bücher revidiert und emendiert, teilweise mit Umdeutung der Notenwerte.

[3]) Z. B. bei Santoro 1715 (canto fratto o alla Palestrina) „Reform-Choral" S. 11. — Chiti (Principii etc. 1745): Palestrina habe drei Noten für die Choralgesänge bestimmt (Longa, Brevis, Semibrevis) und ihnen feste Zeitwerte zugewiesen. — In neuerer Zeit Corsari (Istituzioni di canto fermo, Napoli 1806): canto fratto o alla Palestrina. Man nennt diesen Gesang alla Palestrina, „weil dieser berühmte Kapellmeister in dieser Art zu komponieren pflegte". — Canto fratto ist eine Korruption des Chorals. Hierüber „Reform-Choral" S. 11 f. Die spärlichen Nachrichten über Palestrinas Choralreform basieren wohl auf der Vorrede zu Guidettis Directorium. Jedenfalls sind sie aus Missverständnissen entstanden.

[4]) Banchieri, Cantorino 1622. Der Gesang der Olivetaner soll mit dem canto fermo alla Romana Ähnlichkeit haben. Ein Anhang enthält S. 95 Metri che corrispondono alla Romana. Auch Caposole spricht von einem modo ch'usa santa Chiesa Romana u. a. In Mailand hatte man eine Zeit lang die römischen Psalmtöne angenommen. Das Psalterium von 1618 brachte die älteren ambrosianischen Weisen wieder zu Ehren. Darüber die Einleitung: placuit etiam modulos, quos tonos vocant, non eos solum, quibus hac tempestate psallimus ab Romanis Psalteriis ferme mutuatis, sed veteres etiam eosque huius Ecclesiae peculiares ex iisdem Antiphonariis hic adnotare, qui ex eo etiam digni habiti sunt, ut in consuetudinem iterum lucemque prodirent, quod modico flexu vocis psalmodiam primaevae Ecclesiae plane videantur exprimere, quae teste Isidoro sic divinum psaltem instituebat ut pronuncianti vicinior esset quam canenti.

die ältesten Codices zu Rate gezogen werden, warum geschieht nicht dasselbe bei der Reform der alten Kirchengesänge?" Der gelehrte Humanist bedauert besonders, dass ein prächtig neumierter Kodex[1]) von den jüngsten Ausgaben gar nicht benutzt worden sei. Allerdings „wie konnten die Herausgeber ihn benutzen, da sie ihn zu lesen unfähig waren? Aber dass man sich nicht einmal die Mühe genommen, ihn lesen zu lernen, das ist das grössere Wunder".[2])

Zu Gunsten der alten Melodien erhob um die Mitte des 17. Jahrhunderts Bona (1609—1674) in Rom seine Stimme. Das Wort dieses Gelehrten ist um so gewichtiger, als er später vom Papste in der Ritenkongregation beschäftigt und zur Würde des Kardinalates erhoben wurde. Er spricht in seiner Divina Psalmodia (Rom 1653) von Reformversuchen, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts Änderungen im Chorale gewagt hätten. Ihr Resultat sei „lächerlich", und der neue Gesang „ein Schaden für die Kirche"[3].) Den Choral müsse man unversehrt erhalten.[4])

Eine Art Nachspiel erhielt die römische Choralreform in der Korrektur der kirchlichen Hymnen, die auf Befehl Urbans VIII. in Rom vorgenommen wurde.[5]) Die Ausgabe der

[1]) Gemeint ist der cod. 123 der Bibl. Angelica in Rom.

[2]) Dissertatio de Musica sacra, S. 272 (Ausgabe Gori und Passeri, Florenz 1763): Quem codicem in consilium non adhibuisse non miror, eos qui vel nostra vel parentum aetate Antiphonaria emendarunt ac publicarunt. Quî poterant enim, cum eum minime intelligerent? sed operam non dedisse ut intelligerent, id vero potius mirandum . . . Nam si in corrigendis priscis Scriptoribus vetustissimus quisque codex adhibetur, cur non idem servabitur in receptis pridem ab Ecclesia cantibus ad pristinam normam revocandis? — Diese Frage hat neuerdings Dr. Mühlenbein in seiner Schrift „Über Choralgesang", Trier 1900, gestellt.

[3]) Eminentissimi D. D. Joannis Bona S. R. E. titulo s. Bernardi ad Thermas Card. Presbyt., Ord. Cist. Opera Omnia. Antverpiae 1723, cap. 17, § 4, No. 9, S. 540. Scribit Henricus de Knyghron Canonicus Leycestren . . . fuisse quemdam ignominiosum Abbatem nomine Thuritinum, qui inter ceteras stultitiae suae ineptias Gregorianum cantum in officio aspernatus, Monachos coepit compellere, ut Willielmi cuiusdam Fiscanensis Monachi cantum exercerent. Huius ineptiam in fine praecedentis saeculi quidam imitati cantum quemdam ridiculum exploso Gregoriano introduxerant, non sine maximo Ecclesiasticae gravitatis detrimento.

[4]) l. c. § 5, No. 2 S. 540. Et primo quidem receptum a majoribus cantum integrum oportet et illibatum custodire.

[5]) Urbanus P. VIII. Ad perpetuam rei memoriam. — Cum alias Hymni

Hymnenmelodien von 1643 [1]) enthält ein Monitum an die Leser. Darin heisst es u. a., nachdem Urban VIII. die Reform der Hymnentexte glücklich vollendet, habe es einer ähnlichen Arbeit bedurft, um die Melodien in Einklang zu bringen „mit den richtigeren Regeln der Musik und des reinen gregorianischen Chorals". [2])

* *
*

Das Graduale Raimondis enthielt nicht den Gesang der römischen Kirche und wurde nie zum Gemeingute der römischen Kirchen.

Verschiedenartige Ideen haben auf seine Entstehung eingewirkt, verschiedene Interessen darauf einzuwirken versucht. Nach seinem Erscheinen waren ihm Wenige zugethan.

Im Widerspruche mit den Melodien des offiziellen Pontificale und des offiziösen Rituale, von der Tradition losgelöst, stand das Graduale in Rom isoliert da, musikalisch ein Mittelding aus fremd-

---

Breviarii Romani paucis exceptis, qui non metro, sed soluta oratione aut etiam Rythmo constant, iussu nostro vel emendatioribus adhibitis codicibus vel aliqua facta mutatione ad carminis vel latinitatis leges revocati, nonnulli etiam de integro conditi dictoque Breviario auctoritate nostra recognito inserti fuerint, et ut accipimus Breviarium praedictum cum Hymnis huiusmodi a maiori parte Christifidelium, qui ad illius recitationem sunt adstricti, privatim ubivis terrarum recitetur; Hinc est quod Nos, . . . Hymnos praedictos cum notis musicis hac in Alma Urbe nostra elegantibus typis, et exacta industria excudi iussimus, ne eorum publica recitatio a privato discrepet, sed ea in re uniformitas ubique prout decet, servetur etc. Datum Romae ap. S. Petrum sub añ. Piscat. die 27. Aprilis 1643. Über die früheren Reformversuche vergleiche oben Band I, Seite 7 f.

[1]) Hymni sacri Breviarii Romani Smi D. N. Urbani P. VIII. Auctoritate recogniti. Qui ubique per omnes Ecclesias, tam Saecularium quam Regularium debent ricitari. Romae, ex Typographia Bernardini Tani. 1643. Superiorum permissu.

[2]) Ad Lectorem. Post ultimam Breviarii Romani sub Ssmo. D. Urbano VIII. recognitionem doctamque adhibitam hymnorum Ecclesiasticorum correctionem, ubique cum applausu receptam, reliquum erat, ut notae musicae ad veriores regulas artis, et purum cantum Gregorianum reducerentur novisque quibusdam metris, et correcto reliquorum hymnorum textui adaptarentur. Atque cum id etiam a viris, modulationis numerorum peritissimis accurate factum esset, nova suborta est difficultas, quomodo castigata et tersa exemplaria per omnes Ecclesias absque magni sumptus dispendio possent distribui etc. Einzelnote ist Virga. Besonders gegen Ende der einzelnen Zeilen begegnet die Rhombe.

artigen Elementen ohne Klarheit und Konsequenz. Vom apostolischen Stuhle preisgegeben, entbehrte es selbst jener Art von amtlicher Empfehlung, die derartige Ausgaben gewöhnlich vom Diözesanbischofe erhielten.

Die Trennung von der Tradition erfolgte weder auf Grund evidenter Prinzipien noch als Wunsch oder Befehl von oben und war in dieser Form durch kein allgemeines Bedürfnis abgenötigt.

Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und einiger Typographen in Rom. Sie, nicht das Tridentinum und nicht der Papst, haben ihn angeregt und in dieser Weise ausgeführt.

* * *

Wie jede Kunst hat die katholische Kirchenmusik eine Entwicklung und somit Perioden anfänglicher Versuche, siegreichen Fortschrittes, endlicher Vollendung, traurigen Zerfalles, hoffnungsvoller Wiedererhebung.

Der gregorianische Choral ist nicht die einzige Art katholischer Kirchenmusik.

Er repräsentiert seine Zeit, soweit ihr religiöses Leben und Empfinden in der liturgischen Musik Ausdruck gefunden.

Er repräsentiert seine bestimmte Kunstform, die von der Kirche bevorzugt und von Vielen als Ideal katholisch-liturgischer Musik angesehen wird.

Seine Eigenart ist ihm Vorzug und Beschränkung.

Regel und Gesetz des Chorals sind in den besten der traditionellen Melodien ausgesprochen.

Möglicherweise gestatten sie eine Verwirklichung, die früheren Jahrhunderten unerreichbar geblieben.

Vielleicht erwirbt eine Vereinfachung der alten Melodien sich den Dankessold der Schwachen, die mit den täglichen Schwierigkeiten einer mühe- und opfervollen Praxis ringen.

Eine Bearbeitung aber im Sinne der römischen Choralreform ist kunstgeschichtlich weder Entwicklung noch Reform.

Anhang.

I. Originaltexte und dokumentarische Belege.[1])

1. Guidetti an Herzog Wilhelm V. von Bayern 1587.
2. Päpstliches Druckpatent für Valesius und Parasoli 1593.
3. Valesius und Parasoli an Kardinal Federigo Borromeo.
4a—c. Atteste der Ritenkongregation.
5a—b. Kaufverträge betreffend Palestrinas Choralmanuskript vom 14. März 1594 und 18. November 1594.
6. Berufung der Prüfungskommission durch Kardinal del Monte.
7. Der Anonymus über Palestrinas Reformarbeit.
8. Votum zur Rotaentscheidung vom 2. Juni 1599.
9. Raimondi an Klemens VIII.
10. Raimondi an Klemens VIII.
11. Bericht der Experten über Iginios Choralbuch. 3. Februar 1597.
12a. Votum eines Auditore.
12b. Votum des Olivares.
13. Iginio an Kardinal d'Aragona und Antwort des Kardinals. 8. März 1597.
14. Attest der Ritenkongregation gegen Iginio. 2. Mai 1598.
15. Päpstliches Patent vom 31. Mai 1608.
16. Der Generalprokurator der Augustiner über die Choralreform. 24. Februar 1608.
17. Breve Pauls V. zur Berufung der neuen Kardinalskommission. 28. August 1608.
18. Liste der römischen Musiker und Auftrag der Ritenkongregation.
19. Raimondi an Paul V.
20. Entwurf zum Druckprivilegium für das Graduale.
21. Bericht des Diego Teyxeira über die Choralreform.
22. Der spanische Staatsrat an den König. 7. September 1614.
23. Bericht des Diego Teyxeira an den König. September 1614.
24. Der König an seinen Gesandten in Rom. 16. September 1614.
25. Berufung der Junta. 30. September 1614.
26. Die Junta an den König. 2. November 1614.
27. Votum der Junta über die Choralreform. 2. November 1614.

---

[1]) Die Originale befinden sich, wenn in der Folge nicht anders vermerkt ist, im Archivio di Stato zu Florenz.

---

1. Guidetti an Herzog Wilhelm V. von Bayern 1587.

Königlich Bayerisches Geheimes Staatsarchiv München.

Serenissme. Dne.[1])

Quesiuit ex me d. Matheus Altomare, qui ut mihi retulit, a celsitudine vestra mandatum habet, Duos Ecclesiastici Cantus emendi libros id est Graduale, et antiphonarium, ut ipse cum eo ad id agendum adesse uellem: sed ego, qui seruire celsitudini vestrae uehementer opto, id libentissme. feci: ac ob multos errores; qui in huiusmodi libris continentur ppter librarior. maxime incuriam; elaboraui, ut eos nunc ad celsitudinem uestram non deferret, cum sperem eos breuiter in lucem imissum iri: quos ego statim ad celsitudinem vestram mittam. Petijt a me preterea, celsitudinis vestrae nomine, ut caeremonias, quibus Vaticanae Basilicae Canonici, ac eiusdem Ecclesiae ministri in dies utuntur colligerem; hoc ego ob temporis augustiam exacte facere non potui, sed quam cito ad eam eos diffusius mittam. Illam nunc etiam, atque etiam rogo, ut quoties tales libros ad celsitudinem vestram afferri uoluerit, mihi indicet, curabo enim, ut eos celsitudo vestra, quam emendatissimos accipiat. Duos etiam libros passionum, nunc per eundem D. Matheum ad eam mitto. Huius meae uoluntatis quoties periculum fecerit, toties me ab ipsa beneficio affectum esse putabo. Id re ipsa quando aliquid mandare dignabitur, ita se habere comperiet. Interim Deum omnipotentem precor, ut eam felicem, et incolumen seruet. Datum Romae octauo Kal. Junij MDLXXXVII.

Serenissmae. Celsitudinis Vestrae

Humills. seruus

Joannes Guidettus.[2])

Adresse:

Serenissmo. Dno. D. Guilelmo, Utriusque Bauariae Duci.

Dno meo clementissmo.

---

[1]) Ich verdanke die Kopie dieses Briefes der Liebenswürdigkeit des Hochw. Herrn Pater Odilo Rottmanner O. S. B. zu Sankt Bonifaz, München.

[2]) Band II, S. 6 f.

2. Päpstliches Patent für Valesius und Parasoli.[1]) 16. September 1593.

Clemens PP. VIII.

Ad futuram rei memoriam.

Cum sicut accepimus, dilecti filii Valesius monachus professus Cisterciensis ordinis in Italia, et Leonardus Parasolius, novum et adhuc non repertum modum libros cantus firmi nuncupatos, qui in choris Metropolitanarum, Cathedralium, collegiatarumque necnon regularium et monasticarum aliarumque ecclesiarum haberi et retineri consueverunt, cum notis magnis, ac verbis sub eisdem notis, quibus omnes ecclesiasticae ac regulares personae ad divina officia, cantu ut dicitur firmo decantanda manuscriptis, vel cum minoribus notis impressis hactenus uti consueverant typis cudendi, seu imprimendi multis eorum vigiliis, laboribus et sumptibus invenerint, ipsaque inventio et librorum impressio dictis ecclesiasticis, ac religiosis personis non mediocrem utilitatem, et commoditatem allatura esse videatur. Nos propterea, ne aliqui ex alieno labore lucrum quaerentes Leonardo et Silvio Valesio Nepoti dicti Fulgentii, qui in praemissis operam suam sedulo praestitit, eorum industriae fructum subripiant, et alias eorum indemnitati consulere, ipsosque specialis gratiae favore prosequi volentes. Motu proprio, et ex certa scientia nostra eisdem Leonardo et Silvio, quod infra quindecim annos ab hac die numerandos, nulli prorsus hominum cuiuscumque conditionis sint, vel fuerint, praeter ipsos Leonardum et Silvium, vel ius aut causam ab eis pro tempore habentes dictos libros cum notis magnis et verbis, ut praenotatur, in quacunque maiori forma vel paulo minori quoquo modo diversa ab ea forma, quae hucusque imprimi consueverint, seu quidpiam aliud ad eos spectans imprimere, seu imprimi facere vel forsan impressos venales tenere vel proponere aut alias quomodolibet in alium transferre sub quovis praetextu, aut quaesito colore publice vel occulte ubivis locorum, et gentium possint, etiam si contingeret Apostolica ac nostra auctoritate dictos libros, et cantum firmum quovis tempore reformari, tenore praesentium concedimus et indulgemus. Districtius propterea inhibentes ac interdicentes omnibus et singulis aliis librorum impressoribus, et bibliopolis, aliisque personis ubicunque locorum . . . ne intra huiusmodi quindecim annos dictos libros, seu eorum aliquos imprimere, seu imprimi facere, aut vendere, vel venales proponere quoquo modo audeant, vel praesumant.

(Folgen hier die gewöhnliehen clausulae inhibitoriae.)

. . . Non obstantibus quibusvis constitutionibus et ordinationibus Apostolicis ac statutis, legibus, et consuetudinibus, caeterisque contrariis quibuscunque.

Datum Romae apud s. Marcum, sub annulo Piscatoris die XVI. septembris MDXCIII. Pontificatus Nostri Anno secundo.

---

[1]) Bd. II, S. 11.

3. Parasoli und Fulgentius an Kardinal Federigo Borromeo.[1])

... Et dubbitando li predetti inventori et anco quelli che gli soministravano li denari in questa impresa ... che ... doppo ch'havessero fatta quella grossa spesa, che vi vuole (et) fossero necessitati a buttare via tutta la spesa et libri ch'havessero stampati, supplicorno di nuovo Nostro Signore, che si degnasse comandare loro quello che in detta difficolta dovessero fare, cioè si comandava, che si stampassero questi libri di canto fermo con quelle scorrettione et errori che hoggi vi si trovano, et in questo modo che hoggi stampasi, se bene malamente si usane nelle chiese, assicurandogli in conto, che d^a. riforma non si habbia da fare ne da lui ne da altro suo successore, fin tanto che duri il privilegio, accio com è detto non habbino a buttare via tanta spesa, o se comandasse che stampassero col canto fermo riformato et ricoretto dal d^o. Palestrina et compagno, poiche si trova gia fatto, come pare che convengha per eseguire la mente del sacro concilio et della felice memoria di Gregorio sudetto, nel quale modo li detti inventori ... potevano sicuramente et allegramente spendere ogni grossa somma di denari sapendo, che non solo questi loro libri cosi stampati non sarebbero mai stati annullati ne prohibiti da nessun Pontefice, ma con grandissimo desiderio abbracciato da tutte le chiese, quando cosi da Nostro Signore fusse stato commandato.

... Sua Santità rispose, che si sattisfaceva che si stampassero questi libri col canto fermo riformato, ma sopra di cio voleva prima intendere il parere del' Ill^mi. Signori Cardinali della Congregatione delli sacri Riti, alla quale rimesse il loro memoria, della quale si da copia con questo et le altri scritture.

Et la Congregatione Illma. ha fatto l'allegato decreto, nel quale li detti Signori Ill^mi. con infinita prudentia hanno determinato, che le chiese non siano forzate di annullare ne buttare via ne anco a guastare li libri del canto fermo scritti a penna et comprare li altri, essendo stati fatti quelli con grandissima spesa et essendosi in quelli pocche scorrettioni et pocchi errori rispette alli stampati. Ma li detti inventori si sentano bene aggravati, che il medesimo sia determinato delli libri stampati, essendo tutti pieni d'errori per essere stati stampati da diversi stampatori ignoranti dalla musica, diversamente et a loro capriccio, et diversissimi dalli scritti a penna et per comprarsi a pocchissimo prezzo. Pero dicono, che se li Signori Ill^mi. non si degnaranno moderar il decreto, facendo che fra due anni in Italia et fra tre anni fuori restino annullati li stampati fin hora, che sono cosi pieni di tanti errori, saranno forzati quelli libri scorretti, per paura (di) correttione, che sempre gli soprastara ne' questi riformati, non havendo speranza dello smalimento quando fussero stam-

[1]) Band I, S. 184, Anm. 1. Band II, S. 15 f.

pati, pero li detti inventori supplicano V. S. Illma. et l'Illma. Congregatione, che si degnia moderare il decreto nel meglior modo, che alle SS. VV. Illme. parera et se restaranno servite conforme allo scritto che sara insieme con queste scritture.

Et Deus etc.

4a. Attest der Ritenkongregation vom 21. Januar 1594.[1])

Die 21. Januarii 1594.

Congregatio sacrorum Rituum laudavit novam imprimendi Cantus firmi rationem ad publicam ecclesiasticorum commoditatem a reformatoribus[2]) excogitatam, sed eorum opus antequam edatur, diligenter recognoscendum censuit. Ideo huiusmodi negotium Illmo. D. Cardinali de Monte praesenti remisit, qui ad eam rem Musicae peritiores adhibeat: eisdem vero reformatoribus, eorum prius opere examinato atque probato, concedi posse similiter censuit, ne alius quispiam libros huiusmodi cantus firmi ecclesiastici imprimat per triginta annos. Ecclesias tamen non esse cogendas ad veteres libros hucusque scriptos aut impressos, quibus in praesentia utuntur, corrigendos vel alios de novo emendos.

4b. Zweite Fassung des Attestes.[3])

Ohne Aufschrift.

Congregatio s. R. laudavit novam imprimendi Cantus firmi rationem (etc. wie oben) ab inventoribus excogitatam: parique modo laudavit eiusdem cantus firmi reformationem etc. . . .

Eisdem vero inventoribus eadem cantus firmi reformatione prius examinata . . . concedi posse similiter censuit, ne etc.

Ecclesias tamen non esse cogendas ad veteres libros hucusque scriptos aut impressos, quibus in praesentia utuntur, abolendos et alios emendos, sed exortandas tantummodo ad eos, si tamen id commode et absque ulla dictorum librorum deturpatione fieri potest, ab erroribus corrigendos.

---

1) Band II, S. 15.
2) Die gesperrten Stellen sind hier wie in 4b und 4c von mir hervorgehoben.
3) Oben S. 17.

4c. Dritte Fassung des Attestes.[1])

Die 29. Martii 1594.

Congregatio sacrorum Rituum laudavit novam imprimendi Cantus firmi rationem, ad publicam Ecclesiasticorum hominum commoditatem, ab inventoribus excogitatam; sed cantus firmi reformationem, antequam edatur, diligenter recognoscendam censuit. Ideo huiusmodi negotium Illmo. D. Cardinali de Monte praesenti, remisit; qui ad eam rem Musicae peritiores adhibeat: eisdem vero inventoribus, cantus firmi reformatione prius examinata, atque probata, concedi posse similiter censuit, ne alius quispiam libros huiusmodi cantus firmi ecclesiastici, imprimat per triginta annos. Ecclesias tamen non esse cogendas ad veteres libros hucusque scriptos, aut impressos, quibus in praesentia utuntur corrigendos, vel alios de novo emendos; sed in litteris Apostolicis desuper expediendis eas per Sanctissimum D. N. cohortandas, ad suprascripti cantus firmi usum quam primum recipiendum: cum maxime optandum sit, ut omnis in Ecclesia Dei diversitas in divinorum officiorum celebratione, tollatur.

Alphs. Carlis. Gesualdus.

5a. Kaufvertrag Iginios vom 14. März 1594.[2])

Havendo la bona memoria del signore Gio. Pierluigi da Palestrina corretto et riformato il canto fermo, cioè il Graduale de tempore et de sanctis et Antifonario, del quale si serve hoggi la Chiesa Romana, per ordine della fel. mem. di Gregorio XIII., come appare per un Breve del do. Pontefice, et havendo il R. P. Don Fulgentio Valesio, monaco dell' ordine di Cisterciensi et Ms. Leonardo Parasole ritrovato il modo da stampare do. canto fermo in forma grande di lettera et di note conforme et anco maggiore di quelle che fin si sono ritrovate anzi usati nelli libri manoscritti di do. canto fermo et ottenutone privilegio da N. S. Clemente VIII. Convengono hoggi le dette parti nelli infrascritti patti et conventioni, cioè da una parte il s. Eginio Pierluisi figliolo et herede del do. s. Gio., il quale vende et da il sopradetto canto fermo riformato, come di sopra, alli sopradetti R. P. D. Fulgentio et ms. Leonardo Parasole promettendo assegnare del do. canto fermo quanto sene ritrovera, appartinente però al Rito Romano, subito che sarà accettato da N. S. o da chi S. Santità ordinarà promettendo ancora intanto non darlo ne farlo vedere ad altri che loro per conto di farlo stampare, et dall' altra parte pro-

---

[1]) Oben S. 20.
[2]) Oben S. 18ff.

metteno à d°. sig. Iginio e suoi heredi il sig. Gio. Battista Raimondi, il sig. Pietro Valentino et il sig. Silvio Valesio, nipote del d°. R. P. D. Fulgentio, et il d°. Ms. Leonardo Parasole dare et pagare al sopradetto sig. Egidio doimilia et cento cinque scudi di moneta in questo modo: cioè mille et cento cinque in termine di un anno o vero 18 mesi al piu a loro beneplacito, et incomminciando il d°. termine di un anno overo 18 mesi da quel giorno che il d°. sig. Iginio li consegnara il d°. canto fermo riformato et accettato da N. S., come di sopra; et li mille altri scudi in questo modo: cioè doppo il termine del anno sopradetto overo 18 mesi per dieci anni continui cento scudi ogni anno; et dando il sig. Iginio il d°. canto fermo senza che da altri Musici sia revisto, contentandosi pero N. S. ò vero l' Illma. Congregatione de sacri Riti, prometteno li detti signore al d°. sig. Iginio altri scudi cento a pagarsi in termine d'un anno overo 18 mesi al piu.[1])

14. di marzo in Roma.

Folgen die Unterschriften.

5b. Auszug aus dem Kaufvertrag vom 18. November 1594.[2])

Die 18. Novembris 1594.

Mag^s. D. Iginius Petraloisii Rom. sponte omni meliori modo vendidit, et titulo purae et perfectae venditionis dedit cessit, et concessit Mag^{cis}. DD. Io. Bapt. Raimundo Cremonensi, Petro Valentino Pientino et Leonardo Parasole de Gisso sociis presentibus quemdam librum Cantus, nuncupatum gradualium de tempore et de sanctis, et Antiphonarium, talem, qualis est, et reperitur, per q. d. Io. Petrum Aloisium eius patrem, et Basilicae S. Petri in Vaticano Cappellae magistrum, ut dicitur compositum seu correctum, et reformatum de ordine fel. rec. Greg. XIII. Pont. Max. quibus ut asserunt Ss. D. N. Clemente VIII. concessum est privilegium Cantus firmos in ampliori forma et maioribus notis quam adhuc impressae sint typis deponere quem cantum, ut reperitur idem Mag^s. D. Iginius nunc . . . dedit, transtulit et concessit, prout est etc.

---

[1]) Der Vertrag findet sich unter den Prozessakten mit folgender Aufschrift: Instrumento della prima vendita delli libri di canto fermo fatta a Don Fulgentio Valesio et Leonardo Parasole. Ausserdem ist unter den Papieren noch ein Entwurf zu diesem Vertrag vorhanden, dessen Text vom obigen nur ganz wenig verschieden ist.

[2]) Oben S. 23 f., 26.

6. Berufung der Prüfungskommission durch Kardinal del Monte.[1])

Deputatione fatta dell Illmo. et Rmo. sig. Card. del Monte delli Musici periti per la revisione et recognitione del Canto fermo venduto da Iginio come correttione fatta dal Palestrino suo padre.

Nos Franciscus Maria Card. de Monte Dilectis in Christo vobis Dominis Mariae Nanino, Andreae Dragoni, Lucae Marentio, nec non et tibi Don Fulgentio Valesio Parmen. ord. Cisterciensis Lombardiae artis Musices peritiss. Quoniam ex decreto Illustrissimorum D. D. meorum Cardinalium Congregationis sacrorum Rituum ecclesiasticorum mandata est nobis Cantus firmi reformationis nuper a bonae memoriae Petro Aloysio Prenestino magnis laboribus et vigiliis confectae revisio, quatenus praedictam reformationem adhibitis selectissimis viris magna diligentia percurreremus et mature consideraremus, et quia per aliquot menses nobis causis urgentibus ab Urbe abesse contingit, ne interim damnum aliquod illi quorum interest patiantur, vos, quorum singularis scientia, et in arte Musices peritia nobis et toti Urbi satis perspecta, et cognita est, ex tot in Urbe summis Musicis, seligimus, et deputamus, quin et pro vestra in Deum pietate rogamus, ut praedictam Cantus firmi reformationem, quae vobis nostro nomine praesentabitur accuratissime percurratis, et visitetis, et si quid occurrerit, quod vobis merito tollendum, corrigendumve videbitur, tollatis et corrigatis, et subinde praedictam reformationem sic (a) vobis correctam, et emendatam nobis absentibus ad praedictam sacrorum Rituum Congregationem referatis, quae postea sic probata, et scientia et auctoritate praedictae Congregationis praelo mandari possit et in lucem edi.

Ita est.

Franciscus Maria Card. a Monte.

Loc.
sig.

---

7. Bericht des Anonymus über Palestrinas Reformarbeit.[2])

Io so che la bona memoria di Gio. da Palestrina non ha corretto ne riformato delli libri di canto fermo ecclesiastici altro che le Messe domenicale et alcuni responsorii et non altro, et questo so, perche tutte queste fatiche che lui ha fatte in riformare et corregere detto canto fermo, tutte l'ha fatte insieme con me, ne havrebbe potuto far più di questo, che io non l'havesso saputo

---

[1]) Oben S. 21 f.
[2]) Band I, S. 253 ff. und Band II, S. 28.

cossi come io non so che habi fatto piu di questo et sarebbe stata cosa impossibile, che havesse fatt' altro di questo canto fermo senza saputa mia il detto Gio. da Palestrina non havrebbe corretto pur una nota senza conferirla a me, cosi come ha fatto nella correttione delle dette messe dominicali et responsorii, pratticando per all' hora io ogni hora con lui, et havendo pigliato à fare queste fatiche di questa correttione insieme con lui.

Et la causa perche non facesse altro di queste messe domenicali et di questi responsorii fu perche cominciò questa correttione da queste messe et da questi responsorii con promessa fattali di darli provisione bona et rimuneratione et havendo lui faticato un pezzo di queste messe domenicale et in questi responsorii et vedendo che non li davano ne provisione ne altra rimuneratione, lasso l'impresa et non vi volse attendere piu, cossi come fece, che non vi attese piu, ne vi havrebbe potuto attendere (eingeschoben: senza mia saputa, come ho detto di sopra, et per le cause dette di sopra) come ho detto di sopra et questo è la verita.

---

8. Juridisches Votum zum Urteil der Rota vom 2. Juni 1599.[1])

Illme. ac Rme. Dne.

Foel. record. Gregs. XIII. per litteras in forma Brevis sub Datum 25. Octobris 1577. concessit facultatem bonae memoriae Petro Aloisio Prenestrino et Annibali Zoilo Musicis eruditissimis revidendi, purgandi et reformandi Gradualia, Dominicalia, et Sanctuaria, Antifonaria, Psalteria et alios quoscunque Cantus firmi libros, quorum in Ecclesiis est usus iuxta Ritum sanctae Romanae Ecclesiae, tam in horis canonicis, quam Missis et aliis divinis celebrandis ea tamen ratione, ut quae in eis erant, superfluitatibus resecatis, et barbarismis et obscuritatibus sublatis, ipsa sicuti congruum et conveniens est, Breviario et Missali ex Concilii Tridentini praescripto editis responderent, ut in eodem Brevi, quod in summario iurium quod typis impressum datur numero primo videri potest.

Vigore cuius Brevis praedictus Io. Prenestrina (sic) huic purgationi operam dedit, sed morte praeventus, vel aliis de causis non reformavit nisi partem Gradualis nuncupatum Dominicale, aliam vero partem nuncupatam Sanctuarium et Antiphonarium cum aliis sic incorrectum reliquit.

Dominus Iginius dicti Io. Prenestrini filius, adversarius post patris obitum asseveravit non tantum Dominicale Gradualis partem unam, verum etiam et

---

[1]) Band II, S. 50, 57.

Sanctuarium alteram eius partem dictum Prenestrinum patrem suum correxisse et reformasse, quin etiam et Antiphonarium.

Verum quia haec reformatio et correctio facta vel facienda erat ad effectum solum dictos libros omnibus Ecclesiis sic correctos et reformatos tradendi, propterea D. Iginius cum primis emptoribus de illis tractavit, et sic conclusit cum Reverendo D. Fulgentio Valesio Cisterciensi Monaco ac D. Leonardo Parasola tantum emptoribus, accedentibus DD. Io. Bapt. Raimondi, Petro Valentino et Silvio Valesio fidei iussoribus, quibus duobus emptoribus Reverendo scilicet D. Fulgentio Valesio et Leonardo Parasola sub die 14. Martii 1594, venditionem fecit, cum narrativa, quod D. Io. Prenestrina correxerit et reformaverit utramque partem Gradualis, scilicet Dominicale et Sanctuarium ac etiam et Antiphonarium, ut in scriptura supra dicta venditione inter eos confecta de qua in summario no. 2.

Praefati duo emptores inde ad paucos dies post factam venditionem Congregationem Sacrorum Rituum adierunt de oratione S. D. N. illis oretenus dato[1]) et obtinuerunt approbari novam impressionem dictorum librorum et cantus firmi faciendam cum temperamento, quod inprimis et ante omnia ac ante impressionem faciendam huiusmodi libri recognoscerentur, examinarentur, et probarentur, huiusmodi negotium Congregatio remisit Illmo. et Rmo. D. Cardinali de Monte, uni ex Cardinalibus dictae Congregationis, prout in decreto, de quo in summario no. 3o.

Eodem anno 1599 18. Novembris dictus D. Iginius praenarrato dicto Brevi Gregorii ac altero sanct. D. N. Papae concesso super Privilegio Cantus firmos in ampliori forma et maioribus notis imprimendi, iterum vendidit praedictis DD. Io. Bapt. Raimundo, Petro Valentino et Leonardo Parasolae secundis emptoribus, excluso D. Fulgentio Valesio primo emptore, et dicto Silvio Valesio fidei iussore in prima venditione, pro pretio scutorum 2105 monetae sicuti erat pretium primae venditionis, cum certis et determinatis pactis, et inter alia, quod ipsi Iginio venditori specialiter hypothecati remanerent omnes typi et organa, aliaque necessaria, et utensilia ad typum et totum negotium de stampa, et ad dictam impressionem dicti Cantus pertinentia. Item in omnibus dicti Cantus libris imprimendis ac etiam in impressione facienda voluit dictus D. Iginius et sic convenit, ponere, ut dicitur epistolam dedicatoriam per dictum venditorem tradendam cum intitulatione ad Summum Pontificem. Item secuta impressione voluit et sic convenit, ut dicti emptores tenerentur tradere et consignare dicto D. venditori praedictum librum impressum ex impressione parva gratis et ultra pretium, prout in instrumento desuper celebrato, de quo in summario no. 4o.

---

[1]) Hier am Rand:
quam etiam Congregationem adierat dum viverat idem Io. Penestrina, praeponendo, ut credendum est, approbationem dicti Dominicalis tantum, quod eo tempore paulo scilicet ante eius mortem tantum correxerat et reformaverat, ut constat ex memoriale a dicto D. Iginio dictae Congregationi dato, et in Summario no. 1o. posito.

Hac secuta venditione Illms. D. Card. de Monte vigore dictae suae facultatis deputavit DD. Io. Mariam Naninum, Andream Dragonem, Lucam Marentium, et D. Fulgentium Valesium, artis musicae peritissimos ad revisionem dictorum librorum iuxta mentem dictae Congregationis, ut in deputatione, de qua in summario no. 5o.

Domini autem musici deputati 3. Februarii 1597 adhibitis solitis diligentiis relationem fecerunt, partem nuncupatam Dominicalem esse differentem et difformem a parte nuncupata Sanctuarium, et quod pars dicta sanctuarium ob dictas multas varietates et difformitates non erat acceptabilis in reformatione Cantus firmi, quod non erat ob id correcta et reformata a dicto Prenestrino, ut in summario no. 6.

Et formiter postea examinati et repetiti in causa civili super articulis dixerunt medio iuramento partem praedictam Gradualis nuncupatam Sanctuarium esse difformem et variam a parte nuncupata Dominicale, esseque multorum errorum plenam, erroneam et Missario et Breviario non respondentem ut oportebat iuxta mentem Gregorii XIII. ut in summario no. 1o., ac propterea impressione indignam, ut in summario no. 8o.

Dixerunt etiam hanc eandem partem, scilicet Sanctuarium non esse correctam, seu emendatam vel reformatam a Io. Petro Aloisio, et ex consequenti errores, difformitates et variationes, quae in dicto Sanctuario, reperiuntur, non esse dicti Io. Petri Aloisii, ut in summario no. 10o.

Ex eorum quoque dictis colligitur libros cantus firmi venditos a D. Iginio secundis DD. emptoris, de quibus hodie agitur, esse eosdem, quos Musici electi auctoritate Illmae. Congregationis s. R. recognoscendos et examinandos receperunt, quos que semper penes se retinuerunt et adhuc retinent, ut in summario no. 11o.

Secuta relatione in voce et in scriptis dicta Congregatio censuit, non esse aliquo modo dictos libros acceptandos, nec imprimendos, ex quo erant pleni erroribus, varietatibus et difformitatibus, ut in fide subscripta per Illm. D. Card. de Aragona, dictae Congregationis Praefectum, ut in summario no. 7o.

Cum autem dicti DD. secundi emptores essent pro pretio vigore dictae eorum obligationis ab adversario venditore conventi coram A. C. praeter alias exceptiones allegaverunt esse locum redhibitoriae saltem utili, et insurgente praedicto R. D. Fulgentio primo emptore ratione sui iuris primae venditionis sibi per ius accrescendi in solidum aucti, obtinuit ei libros praedictos iuxta formam eius adversarii obligationis assignari, cuius decretum in iudicatum transiit, et illud exequi a signatura iustitiae, si de re iudicata constaret, obtinuit.

Idem postea R. P. D. Lapius praedictos DD. Raimundum et consortes damnavit ad pretium solvendum, quod quidem periniquum est, ut alter librum habeat, et alii pro eo pretium exolvant. Et appellatione pro parte praedictorum DD. Raimundi ei consortium interposita adita Signatura Sanctiss(imi) quoniam causa criminalis falsitatis contra praefatum Iginium vertebatur coram Illmo. vicario, omnes causas Sanctissimus commisit A. C.

introducta ad iustificandum eorum intentionem supradicta iura exhibuerunt ac duos ex praedictis in causa criminali examinatis repeti formiter fecerunt, qui deposuerunt partem nuncupatam il Sanctuario seu Graduale incorrectam, erroribus, varietatibus et difformitatibus plenam esse ac multa alia ut supra dictum est, ac ex causis praedictis imprimi non posse nec deberi, et ex peritia, quam ipsi habent in hac arte, iudicant quod non sit totum opus correctum a Prenestrina, et quod non sunt digni huiusmodi libri ut imprimantur, praecipue quia adsunt tot variationes, errores, et difformitates, non observantes ordinem Breviarii et Missalis, et quia non adsunt Responsoria et Antiphonae, et ex aliis causis narratis, ut videri potest in summario no. 6. 8. 10 et 11.

Et negotio ob absentiam D. Camilli Perini primi iudicis commisso R. P. D. Alae, qui post multa quae pro parte DD. Raimundi et consortium adducebantur, decrevit mandatum executivum contra eos, nisi infra tres cum intimatione, quae tamen intimatio nunquam fuit facta. Sed reclamantibus ipsis condemnatis ad Illm. Legatum censuit reponendos eos esse adversus id decretum executivum, et super hoc ex ordine eiusdem Illmi. D. Legati fuit acceptum votum R. P. D. Decani, qui votavit esse rehibitoriae saltem utili, et popterea non posse DD. emptores cogi ad solvendum pretium conventum, ut in voto, quod impressum datur, iuxta quod fuit sententiatum, et sic causa per adversarii appellationem, ac procuratam commissionem praedictorum Raimundi et consortium in Rota introducta, et emanatum infrascriptum dubium:

scilicet

Stantibus hinc inde deductis, quorum copia in necessariis detur:

An emptoribus competat remedium redhibitoriae actionis vel saltem utile in casu, et ad effectum de quo agitur.

Quod quidem dubium a Rota fuit affirmative resolutum die 2. Iunii 1599.

---

9. Eingabe Raimondis an Klemens VIII.[1] (Entwurf).

Santissimo et Beatissimo Padre.

... Li oratori de Vestra Beatitudine havendo deliberato havere per detto effetto tutti questi libri di canto fermo corretti et riformati dal do. Gio. da Palestrina all' hora vivente, trattorno con il do. Gio. de Palestrina et convennero in questo modo cioè che li detti oratori danno al do. Gio. scudi milli di moneta et il do. Gio. dava alli detti oratori tutto quello che perfino all'

---

[1]) Band II, Seite 18. 21. 22. 24. 26. 29 f.

hora si ritrovavo haver corretto li detti libri, et si obligava di riformare et correggere in spatio di poco tempo tutto il resto fino all' intiero fornimento di tutti li libri d'un Choro, come Graduale, Antifonario, Salterio. Et morendo il d^o. Gio. in quel mentre che si trattava questa vendita, si cominciò a trattare non molto dopo la sua morte di comprare da Iginio figliolo et herede del d^o. Gio. tutto quello che il d^o. Gio. fino alla sua morte haveva corretto et riformato li detti libri di canto fermo, che erano dui libri soli et imperfetti, come diceva il d^o. Iginio et altri che trattavano il negotio, et questi erano il Graduale et l'Antifonario. Ma perche in d^o. negotio s'interpose un frate chiamato il Padre Adriano, chi era correttore nella stamparia Vaticana, questo frate turbò et alterò tutto il negotio, imperciò che angariando li detti comparatori per il bisogno che havevano di comprare le dette correttioni di canto fermo, li tirò tanto sù, che in loco di dare li milli scudi per la correttione et riforma di tutti li libri per il fornimento d'un Choro, che erano molti volumi, davano al d^o. Iginio herede del d^o. Gio. dumilia scudi, come realmente furono d'accordo et di loro intentione à pagarsi à certi tempi, ò vero come hoggi si ritrova nel instromento contra ogni loro pensiero, scudi dumilia cento et cinque, per dui libri soli, che dicevano ritrovarsi corretti et riformati dal detto Gio. suo padre, che erano il Graduale et l'Antifonario, nelli quali, come dicevano, mancavano alcune cose. Ma per che la verità era, sicome è verificata hoggi, che il d^o. Gio. mentre che visse, non corresse ne riformò altro che una poca parte sola del detto Graduale, che sono le Messe Domenicale sole, et alcuni Responsorii, et non altro, volendo costoro ingannare, si come ingannorno, li comperatori in farli comperare una cosa per un' altra et con prezzo tanto eccessivo tirorno tanto innanzi la detta vendita et contratto che fecero scorrere, dando intanto parole piu di otto mesi, nel quale tempo hebero modo et commodità di ritrovare et far' accommodare da altri il resto del Graduale, che sono le Messe de sanctis, et il d^o. Antifonario, tutte fatiche et opere d'altri che del d^o. Gio. da Palestrina, dopo il quale tempo sollecitando gagliardamente la detta compera si contrasse l'instromenti come di sopra.

Fatta dunque la detta compera li comperatori portorno questi tali dui libri cossi comperati alla d^a. Congr. di sacri riti per farli rivedere et riconoscere conforme al decreto di d^a. Congr., al che con maraveglia di tutti si opposero tanto ostinatamente il d^o. Iginio et il d^o. Padre Adriano, che in nullo modo volevano che detti libri fussero riconosciuti et rivisti, sotto pretesto, che nullo Musico era degno di rivedere l'opere fatte dal sig. Gio. da Palestrina, il che non valendole fu determinato et exeguito, non senza sospetto di qualche fraude, che li detti libri si consignassero, si come furono consignati, alli sopradetti quattro musici deputati li quali Musici havendo visti et esaminati con ogni diligentia li sopradetti dui libri cossi comperati dalli detti Oratori, han ritrovato conforme à quello che si è detto di sopra, cioè che non solo l'Antifonario sopradetto non è opera ne fatica del d^o. Gio. da Palestrina, ma ne anco tutto il Graduale, che sono le Messe

Domenicali sole riconoscono che siano opera et fatica del do. Gio. da Palestrina, et non altro.

Essendo hora maturato il tempo della paga di scudi 2105 che li oratori in parte dovevano pagare per da. compera di detti libri corretti et riformati del do. Gio. da Palestrina, come il do. Iginio venditore promette etc.

Schluss.

---

10. Entwurf Raimondis zu einer Eingabe an Klemens VIII.[1]

Raimondis Zusätze und Korrekturen sind hier in Klammern beigefügt.

Pater sancte!

Curavit fel. mem. Gregorius XIII. libros quos cantus firmi appellamus in Ecclesia Dei corrigi ac reformari, sed cum hüic rei incumberent [per breve eiüsd. Sanctitatis] Joannes Palestrina ac Zoylus peritissimi Musici, tum quod immensus labor esset, gravis atque impensa [si postea correcti] manu conscriberentur, quod nullam mercedem assequerentur, abstinuere, nec amplius in eo negocio progressi sunt. Verum cum silentio ea res oblivioni demandata esset, se obtulit Leonardus Parasola [ac fr. Fulgentius Valesius] modica impensa eius cantus firmi impressionem in lucem prodire, et a S. V. acceptum privilegium, quo nemini alii imprimere liceret eidem contulit, sed cum idem Leonardus ac frater Fulgentius conarentur libros praedictos ad eorum manus perveniri, praedicti Ioannis Palestrini morte superventa, nixi sunt cum Iginio eiusdem Ioannis filio contrahere, quo emptionis iure libros praedictos consequerentur, et inito inter eos contractu, libros praedictos venales exhibuit, ipsisque Leonardo et Valesio Emptoribus libros alienari procuravit, precio convento scutorum 2105, ut tamen a Sanctitate Sua aut a sacra Congregatione Rituum prius approbarentur, fideiussoribus pecuniae praedictae exolvendis(ae?), cuius habita fuit fides, acceptis; sed cum huiusmodi emptores libros praedictos habere satagerent, idem Iginius, ut contractum praedictum circumveniret, eosdem quos vendiderat libros, aliis venumdedit, eodem precio convento, cuius pariter precii fides habita extitit, et eo magis se aliis nec vendidisse nec eos ostendisse eo posteriori contractu iuravit semper insistens ut correctio et reformatio paterna his secundis emptoribus esset, Gradualis, Antiphonarii, aut quales essent libri [modo sic correcti] ita receptos esse a secundis emptoribus constare patet. Qui cum a posterioribus emptoribus ad Sacram

---

[1]) Band I, S. 251 und Band II, S. 13. 44. 50. 52. 54.

Congregationem Rituum ut rividerentur delati essent, Illmum. D. Cardinalem de Monte ad eam revisionem faciendam delegit, qui quatuor in ea arte peritos delegari censuit, quibus quoque id oneris iniunxit, ut an ea Praenestrini reformatio ac correctio [legitima] esset diiudicaverint, siquidem quam [primum] si ii [tales] essent impressioni redderentur. Verum cum interim praedictus Iginius adversarius sui doli conscius non id musicorum Iudicium expectare censeret, hos emptores secundos in Iudicio civili vocari affectavit, ut ad precii partem, cuius dies cesserat, compellerentur, at illi quod non essent libri Ioannis Palestrini, affirmarunt, persistenti adversario [suo dolose] quod eius patris esset /

correctio et reformatio, cuius Iudicii priores Emptores non ignoti in eum Iginium coram [eodem] civili locumtenente Auditoris Camerae se sic converterunt, ut libri quos prius ipsi emerant, eisdem traderentur, quorum petitioni idem D. Iudex annuens, mandatum in eum Iginium eorum instantia relaxavit [ita ut libri praedictis emptoribus juxta eius adversarii obligationem consignarentur precio iuxta eorum (obligationem) soluto quod in judiciali transivit] et sicuti debuisset judex praedictus discutere, an ex eius Iginii parte adimpletum esset, qui ex patris officina libros provenisse fassus est, cuius non modo nulla probatio emanaverat, sed contrarium verum esse patenter constabat [quique libros praedictos ut imprimerentur conventione emerat, et nihilominus ex eorum peritorum judicio erronei, inordinati . . . aut impressibiles vel acceptabiles inspecti sunt] attamen decrevit mandatum executivum adversus secundos emptores ad precii solutionem, sed quam iniusta sit eiusmodi iniuria, dignoscat qui utramque sententiam novit, nam secundi emptores librorum precium exsolvere premuntur ei, qui libros eosdem in alios primos emptores conferre cogitur. Unde secundi emptores praedicti tot iura quibus pollebant proscerni cernentes et libros quos preciosos putabant et tanti emerant, in Ecclesia Dei corruptos et nullius valoris impressioni tradi non valerent, sicuti prius prevenire curassant et ad iudicem criminalem eum Iginium ex eius delictis protrahere ita se convertere ad eundem iudicem Vicarii S. V. criminalem, et a S. V. impetratis litteris, ut si praeiudicialis esset causa eadem criminalis, et prius instituta, is iudex civilem eam silere mandaret, [prout] inhibitio civili iudici emanavit, interea non solum de periurio ob iuramentum susceptum, quod aliis adversarius minime vendidisset accusatus, sed etiam de falso ob binas venditiones impictus probationes fiscus adduxit, quemadmodum, et falso supposuisse alienam reformationem et correctionem loco paternae operae testibus conclusit, et eo magis ut veteres libri praedicti apparerent eorum marginem[1]) confictis coloribus ac subdolis artibus fedavit et exterminavit testesque ut nihil deponerent subornavit, ut non minus recte eorum omnium probatio facta extiterit, et cum tot et tanta in eum adversarium insurrexissent, ut multitudine falsitatum irretitus, suadentibus enormibus delictis eiusdem generis geminatis ac multiplicatis, debuisset carcerari et ius tuum docere, attamen hucusque is adversarius in dolo et malitia sua gloriatur et impunitus evadit, imo nec carceres ingressus, nec

[1]) Im Original durchgestrichen. Dafür korrigiert: eos libros.

quidem examinatus,[1]) sed convictus studet indiscussa criminali causa nullius valoris librorum precium tam grave consequi [ac] ad iudicium civile reverti. Quapropter[2]) devoti S. V. oratores praedictus Io. Bapt. Raymundus ac consortes eius ad eam recurrunt exorantes

quatenus per S. V. avocatis causis praedictis tam civilibus quam criminalibus a quocumque iudice sive iudicibus eas committere et mandare dignetur audiendas, cognoscendas, decidendas ac debito fine terminandas, praedictae sacrae Congregationi Rituum iam de eis causis edoctae, ita ut prout fuerit aequum et iustum habita ratione veri valoris eorum librorum et prout ei videbitur causas praedictas expediat. Cum facultate citandi et inhibendi etc. etc.

Nach weiteren Korrekturen:

Ideo ad S. V. oratores praenarrati recurrunt, illam deprecantes, quatenus avocata ad se praedicta civili causa illam et illas una cum causa criminali praedicta cui accessoria est et connexa, eidem Vicario seu eius in criminalibus locumtenenti comittere et mandare dignetur audiendas etc. . . . aut si magis placet committere et mandare eidem sacrae congregationi rituum, quod (?) sibi constito quod libri praedicti non sint prenestini sed alias erronei, nec impressibiles aut acceptabiles, sed inordinati, ut non in Ecclesia Dei edendi, non modo eos non admittat, sed etiam . . . decidat et terminet, prout aequum et iustum esse ei videbitur etc.

---

11. Votum der Experten über Iginios Choralmanuskript.[3])

A di 3. di Febraro 1597.

Noi Musici infrascritti deputati dall Illmo. Sig. Card. del Monte per ordine dell' Illma. Congreg. de sacri riti eccletiastici insieme anco con Ms. Giovanni Troiani Maestro di Capella di Sta. Maria maggiore chiamato in nostra compagnia à riconoscere rivedere et emendare li dui libri di canto fermo, Graduale et Antifonario, reformati dalla b. m. di Ms. Giovanni Pietro Aloisio da Palestrina, come fu proposto dalla detta Illma. Congregatione, faciamo indubitata fede, qualmente essendo noi à questo effetto congregati molte volte et con ogni esquisita diligentia, visto revisto et esaminato uno di detti dui libri, cioè il Graduale, il quale contiene due parti, cioè il Domenicale, che sono le messe Domenicali, et il Sanctuario, che sono le messe de santi, ritroviamo, che una parte di detto Graduale, cioè quella che contiene le messe de santi detta san-

---

[1]) Im Original durchgestrichen.
[2]) Das Folgende im Original alles durchgestrichen.
[3]) Vergl. oben S. 24. 26. 45. 50. 53.

tuario per le molte varietà che vi havemo ritrovato et disformità grandi dall' altre parte detta Domenicale, non sia dell' istesso auttore, che è l'altra parte del detto Graduale della Domenicale, et consequentamente siamo di ferma opinione che sia impossibile per la sodetta causa, che il detto Santuario sia opera del sopradetto Giovanni Palestrina. Per il che giudicam, che questa parte di detto Graduale nominata il Santuario per le dette variationi et disformità dall' altra parte detta Domenicale in nullo modo si debba accettare nella riforma di detto canto fermo, ma di novo farla corregere et ridurla alla uniformità dell' altra parte detta Domenicale, et in fede di tutto havemo fatta la presente fede, qual sarà sottoscritta di nostra propria mano questo dì ut supra.

Io. Gio. Maria Nanino musico eletto, accetto quanto di sopra. mano pp.

Io. Gio. Andrea Dragone musico eletto, accetto quanto di sopra. mano pp.

Io. Giov. Troiani musico chiamato, accetto quanto di sopra. mano pp.

12a. Juridisches Votum eines Auditore der Rota.[1])

Illme. et Rme. Dnẽ.[2])

Praetendebat d. Iginius Petri Aloisii binos libros Cantus firmi universarum Ecclesiarum vendidisse DD. Jo. Baptistae Raymundo et sociis pretio scutorum 2105. habita fide de pretio, quos correctos et emendatos asserebat ab eius genitore hac in re peritissimo, ita ut ex eorum emptorum privilegio soli libros eosdem imprimerent, ac pro eorum libito venales exponerent, quos libros emptores praedicti ad se traxerunt, et eorum bene contentos se dixerunt, quales libri essent Graduales, Antiphonarii, vel aliter eiusmodi, correcti tamen et reformati à praedicto eius d. Iginii genitore. At tempore solutionis eveniente, dum sacra rituum Congregatio iam libros praedictos peritorum electione inspectos novisset erroneos, corruptos ac obscuros, nec approbare minusque impressioni illos tradi voluit, quinimmo eos penitus reiecit, quod videntes emptores, adversus praedicti d. Iginii petitionem restiterunt, eo quod causa ob quam emerunt prorsus cessabat, et concurrente alio primo ab eodem emptore coram A. C., ex Iudicis decreto libri praedicti eidem primo emptori adsignati fuere ita tamen ut iuxta conventa a superioribus approbarentur, deinde contraria

---

[1]) Oben Seite 23. 25. 36. 53.

[2]) Das Votum liegt wie auch No. 12b gedruckt vor. Ein zweites Exemplar trägt die Aufschrift: Beatissime Pater und war somit für den Papst bestimmt.

eiusdem sententia mandato executivo praedicti secundi emptores damnati ad pretium erogandum extiterunt, quibus decretis invicem pugnantibus nil inde sortitum est, sed quoniam Iudex criminalis Illustrissimi Vicarii in eum Iginium quaerelantibus emptoribus procedebat, quod duobus eandem rem vendidisset atque obscura ac exterminata librorum folia, quo patris correctio licet aliorum esset videretur, ideo Sanctitas sua in eius signatura censuit, omnes causas A. C. demandari cognoscendas et terminandas, et cum tandem confictis artibus d. Petrus Cinus adversarius procurator et adversarii sororius, familiaris R. P. D. Alae ac amicissimus anhelaret causam eidem R. P. D. Alae committi, is deputatus extitit ab A. C. coram quo videntes secundi emptores eorum iura obaudiri, immo continuo cernentes eum ad partis favorem flectere, nullus erat locus quo quidquam eis emptoribus prodesset, quare saepe institus Illustriss. Legatus, ut alium in causa Iudicem deligeret, pollicebatur, uti de hac re Rituum Congregationis Decanus, minime permissurum, ut quid iniuste iudex ageret, sed postea idem Iudex mandatum executivum nisi infra tres in eos emptores inopinate ac iniuste relaxavit et recursu iterato ad eundem Illustriss. Legatum habito, novit aequam fuisse recusationem praenarratam mandavitque eidem Iudici ad reponibile decretum emptores reponi nec ulterius causam expediri nisi cum voto R. P. D. Seraphini Rotae Decani proprio motu delecti, coram quo citatis citandis et utraque parte voce et in scriptis informante causa cognita extitit in calculo ferendi voti, conscius adversarius eius iniquissimi iuris, et eum R. P. D. Seraphinum suspectum ab re recusavit, cuius votum authoritatibus in decisione eius insertis emptores praedictos ab ea pretii solutione absolvit eiusque copia exhibetur, nec omisit iudex iuxta illius formam sententiam ferre, a qua adversarius appellavit, et causa emptorum instantia committi petita, Iustitiae signaturae illam committere placuit R. P. D. Melino Rotae Auditori, coram quo acta fuerunt translata citatioque emanavit ad concordandum de dubio, interim adversarius sua commissione cupit, quasi quod Illustriss. Legatus impedire nequierit praedictum D. Alam, ut ad eum primum iudicem revertatur causa mandatum eius iam decretum relaxaturum, quod nequaquam concedendum est.

Primo quod non sit dubitandum de auctoritate praedicti Illustriss. Legati, ut videre ex eius brevi fas est.

2o. quod uti Illustriss. Legatus Sacror. rituum Decanus de ea re et eius veritate edoceretur, id egerit.

3o. quod non sustulerit ius partis, sed voto peritissimi causam committendo voluerit latius illud explicari.

4o. quod praedictus D. Iginius tradiderit libros imprimendos dum sibi voluerit epistolam dedicatoriam reservare, corpora impressorum librorum sibi pro pretii solutione hipothecare, instrumenta impressoria sibi obligari, corpus unum parvae impressionis sibi obligatione Camerali tradi, et ex privilegio imprimendi noverit eis emptoribus emere licere ut imprimerent, tam et si imprimereque Superiores vetuerint.

5°. quod eos adversarius tradiderit libros correctos et reformatos per eius genitorem, probeturque alio eandem incorrectam emendationem provenisse.

6°. quod adversarius obscura et exterminata reddiderit librorum folia, quo viderentur veteres patres sui, licet alieni.

7°. quod prorsus eos libros S. Rituum Congregatio respuerit.

8°. quod adversarius duobus eosdem libros vendiderit et re primum emptorem facere consentire obligaverit, qui primus emptor non modo non consensit sed dissensit, et mandatum executivum ad eius favorem contra adversarium obtinuerit.

9°. quod causa ventilatur in Rota ubi complementum adest Iustitiae, et si adversarius (o?) ius fovebit, facilius quoque obtinebit.

10°. quod si adversarius obtineret, emptores praedicti rem emissent valoris unius iulii scutis 2015 (sic!), maxima quidem iniquitas.

11°. quod causa sit in expeditione, et cupiant emptores quamprimum causam expediri, ut iam Sanctissimus d. eidem D. Melino memoriali quodam mandavit.

12°. conatur adversarius ad R. P. D. Alam confugere sibi benevolum, et Iudicem emptoribus suspectum, et gravantem, nec curat Rotam omni iure praeditam Iudicem sibi adscribere.

12b. Decisio des Olivares.[1])

Decisio.

R^me. Domine.

In causa vergente inter D. Higinium Petraloysium actorem ex una et D. Io. Bapt. Raymundum reum conventum, et socios ex altera super venditione Librorum Musicalium de quibus agitur, visis et mature consideratis actis causae, et allegationibus tam in facto, quam in iure, utriusque partis ex particulari commissione Illustriss. et Reverendissimi D. mei Colendiss. Card. de Arragonia Legati per memoriale ad me directum. Veni in sententiam D. Io. Baptistam et socios absolvendos esse a petitione D. Higinii ex rationibus infra dicendis.

Folgen hier die juridischen Gründe. — Olivares abstrahiert dabei ganz von der Frage, ob die Bücher bereits an andere Verkäufer veräussert wurden, ebenso von der weiteren, ob Palestrina ihr Verfasser sei, bemerkt aber zum letzten Punkt: quamvis haec res sit maximi momenti, cum potuerit haec asseveratio provocare emptores ad emendum ratione eximiae peritiae d. I. Petri Aloysii.

---

[1]) Oben S. 53.

Dico inprimis esse standum, an isti Libri sint tales, qui potuerint typis excudi, et sic inservire intentioni emptores ad hunc effectum . . .

Et mea quidem sententia articulus iste facile ex deductis et probatis decidi potest, nempe istos libros non esse tales, qui potuerint impressioni mandari, ob multos errores in iis contentos (wofür Beweis im Expertenbericht und in der Entscheidung der S. C. R.).

. . . Ideo non opus est contravertere, an fuerint correcti a Io. Petro Aloisi vel ab alio, nam quisquis tandem auctor fuit huius correctionis non praestitit quod in simili argumento praestandum fuerat. Ideoque censuit S. Congr. hos Libros plenos esse errorum, varietatum et difformitatum neque acceptari debere in reformatione dicti Cantus neque imprimi ab emptoribus nec Romae nec alibi.

Quare existimo salva semper meliori sententia partes Reverendissimi D. V. esse ut reponendo D. Io. Baptistam, et socios a quibuscunque decretis contra eos emanatis, et etiam si opus sit revocando pronuntiet ad eorum favorem, eumque et socios a petitis absolvat. etc.

Seraphinus Olivarius Rotae Decanus, et adiunctus.

Rückseite:

Sacrae Signaturae S. D. N.

Romana

Nullitatis obligationis

Pro

Mag. DD. Io. Baptista Raymundo et Consortibus

Contra

D. Iginium Petri Aloisii

Iuris et facti.

---

13. Gesuch Iginios an Kardinal d'Aragona.[1])

Ill$^{mo.}$ et R$^{mo.}$ Monsignore.[2])

Si narra à V. S. Ill$^{ma.}$ come nel tempo, che si faceva la Congregatione de sacri Riti avanti Ill$^{mo.}$ Gesualdo, si trattava, che l'Ill$^{ma.}$ Congregatione approvasse certi Canti fermi riformati dalla b. mem. del Palestrina per ordine della fel. recordatione di Papa Greg. XIII., il che appare per breve; et per haver detto Palestrina molte volte portato detto libro di canti fermi

1) Oben S. 13. 51.

2) Rückseite: All' Ill$^{mo.}$ et R$^{mo.}$ Monsig. il sig. Card. d'Aragona Iginio del quon. Palestrina.

riformati da esso nella s. Congregatione ne fù sopra di cio fatti diversi decreti, quali sono rimasti appresso l'Illmo. Gesualdo, e perche questo stesso lo sapeva Monsig. Rmo. Stella, come segretario di detta Illma. Congregatione, per tante si supplica V. S. Illma. d'ordine della Congregatione far sapere à detto Monsignore Rmo. Stella, che vogli far fede et rivellar detto fatto per la verità; poi che non si può haver fede della copia de decreti già fatti, chel tutto si riceverà a gratia di V. S. Illma.

Quam Deus.

In Cong. S. R. habita in palatio nostrae solitae residentiae in Urbe sub die 8. Martii anni 1597 inter cetera fuit decretum, ut infra, videlicet:

Secretarius Congregationis, quam postulat fidem pro veritate faciat. Et facta super his relatione in scriptis Smo. D. N. placuit.

In. Episcop. Portuens. Car. de Arag.

L. S.

---

14. Attest der Ritenkongregation gegen Iginio.[1])

Noi Indico d'Avalos d'Aquino Cardinale d'Aragona et hora Capo della Congregatione de sacri Riti et Legato per s. Santità in Roma per la presente facemo ampla et indubitata fede à qualsivoglia sia bisogno, qualmente havendo l'Illmo. sig. Cardinale del Monte deputato alcuni Musici periti per ordine dell' Illma. nostra Congregatione de sacri Riti à rivedere et correggere li due libri di Canto fermo, cioè Graduale et Antifonario corretti, et reformati, come si proponevano, dal quon. Gio. Pietro Aloisio da Palestrina et venduti, come s'intende da Iginio Pietro Aloisio figlio del detto Giovanni à Gio. Batt. Raymondo et compagni; et havendo, come dicono detti Musici insieme con altri chiamati à questo effetto con ogni possibile diligenza visto et esaminato detti libri et poi riferito al detto Illmo. Card. del Monte, et il detto Cardinale all' Illma. nostra Congregatione de sacri Riti, che sono pieni d'errori, varietà et disformità, et che in nessun modo si debbano accettare nella riforma di detto Canto, ne stampare. Per questo la mente et resolutione di detta Illma. nostra Congregatione è stata et è, che in nessun modo detti libri si debbano stampare, ne in Roma ne altrove dalli detti Comperatori, ne da qualsivoglia altra persona, et al questo facemo ampla fede, come di sopra . . .

Datum in Roma il di 2. di Maggio 1598.

In. Card. d'Aragona. Loc. Sig.

---

[1]) Oben S. 25. 50. 52.

15. Druckpatent Pauls V. für Raimondi.[1])

Paulus PP. V.

Ad futuram rei memoriam.

Qui ad Christianae Reipublicae et ecclesiasticarum praesertim personarum et ecclesiarum communem utilitatem proprios labores et sumptus prompto conferunt animo eosdem dignos censemus quos apostolica sedes, et commendatione et favore speciali libenter complectatur. Siquidem, alias fel. record. Clemens Papa VIII. predecessor noster, accepto per eum quod quidam Fulgentius Valesius Monachus professus Cisterciensis ordinis in Italia, et Leonardus Parasolius, novum et illucusque non repertum modum libros cantus firmi nuncupatos qui in Choris Metropolitanarum Cathedralium, collegiatarum et Regularium Monasteriorum ac aliarumque ecclesiarum haberi et retineri consueverunt, cum notis magnis ac verbis sub eisdem notis quibus omnes ecclesiasticae et Regulares personae ad Divina officia cantu ut dicitur firmo decantanda manuscriptis, vel cum minoribus notis impressis eatenus uti consueverant, typis edendi seu imprimendi multis eorum vigiliis, laboribus, et sumptibus ut assertur invenerunt ipsaque inventio et librorum impressio dictis ecclesiasticis ac Religiosis personis non mediocrem commoditadem et utilitatem allatura videbatur. Propterea ne aliqui ex alienorum labore lucrum quaerentes praedicto Leonardo et Silvio Valesio Nepoti dicti Fulgentii qui in praemissis operam suam sedulo praestitisse dicebatur, eorum industriae fructum surriperent, motu eius proprio praedictis Leonardo et Silvio apostolica auctoritate indulsit, ut quindecim annis tunc proximis durantibus quisquam praeter ipsos Leonardum et Silvium vel eorum haeredes vel ius aut causam ab eis habentes dictos libros cantus firmi nuncupati imprimere aut imprimi facere vel forsan impressos venales tenere vel proponere posse sub poenis et censuris tunc expressis prout in litteris eiusdem Clementis predecessoris sub Datum die 16. Septembris 1593 expeditis in forma brevis quarum tenor praesentibus haberi volumus pro expresso plenius continetur. Cum autem sicut nobis innotuit spatio dictorum quindecim annorum quorum finis prope est — Rand: quorum finis iam lapsus est — Leonardus et Silvius praedicti sive ob eorum impotentiam et intrabilitatem onus talis impressionis et expensarum faciendarum substinendi sive aliam ob causam opus huius impressionis integre non perfecerunt (nec perficere forsan possint) interim vero dilectus filius Io. Bapt. Raymundus Cremon. qui sicut asseritur revera simul cum d°. Leonardo modum praedictum imprimendi cantum firmum adinvenit, totum huiusmodi negotium in se fere assumpserit et iura dicti Leonardi aquisierit, et ulterius modum magis stabilem et securum ex materia metallica imprimendi cantum firmum et libros huiusmodi, quam esset ille assertus modus a fulgentio et Leonardo praedictis, ut dicebatur, inventus, qui erat ex ligno, eius ingenii

[1]) Oben S. 65. 67.

perspicacitate multoque labore et impensa de novo investigaverit per quem recensius inventum modum opus imprimendi libros corales cantus firmi perspicere, et ad communem omnium ecclesiarum et ecclesiasticarum tam saecularium quam regularium utilitatem in publicum deferre intendit [am Rand (durchgestrichen) nec ad diligentem eiusdem totius cantus firmi reformatione facta adhibitis ad eam rem musicae peritioribus] nos eiusdem Ioannis Bapt., qui iura et gubernium et superintelligentiam negotiis impressionis linguarum extranearum multos annos summa cum fide et diligentia gessit sedulam ac fidelem operam et obsequium Apostolicae Sedi eo in munere praestita ac promptam hanc bene de ecclesiasticis merendi voluntatem summopere commendantes . . . Motu proprio et ex certa scientia ac matura deliberatione nostra deque Apostolicae Potestatis plenitudine Ioanni Bapt. tanquam uni ex inventoribus primi licet non bene adimpleti modi ex ligno imprimendi cantum firmum nec non unico investigatori alterius stabilioris et cautioris ex metallica materia eundem cantum firmum imprimendi modi, tam ex praemissis quam ex aliis nobis notis iustisque causis animum nostrum moventibus libros corales cantus firmi pro usu faciendi licentiam tribuimus et impartimur et ne, quindecim annis a die XVI. septembris proximi futuri in antea computandis] [— am Rand: per 20 annos a die publicationis horum librorum —] quispiam quavis dignitate, auctoritate, privilegio, et facultate suffultus, et cuiuscumque gradus, status, et conditionis existat libros coralis cantus firmi pro usu quarumcumque ecclesiarum Monasteriorum et locorum ecclesiasticorum et regularium quorumque tam maiores quam mediocres et minores, et primo dicto inventionis modo sive ligno aut quovis metallo vel alia quavis materia, ac etiam si aliqui dictorum librorum sine notis cantus firmi reperiantur, ut videlicet psalterium, vel forsan alii sine praedicti Ioannis Bapt. aut eius heredum, et successorum aut ius vel causam ab eis habentium licentia in scriptis redacta tam in urbe ac reliquo statu quam alibi ubicumque in toto Christiano Orbe imprimere aut ab aliis praeterquam ante finem praedicti indulti Clementis predecessoris illius vigore tantum quod tamen in dicta die 16. Septembris proximi futuri eo ipso exspirare volumus nullique suffragari decernimus impressos vendere aut venales habere vel exponere (Rand: vel emere) vel uti vel frui **etiam si contingeret apostolica auctoritate dictos libros et Cantum firmum quovis tempore reformari** apostolica auctoritate tenore praesentium concedimus et indulgemus, districtius inhibentes omnibus et singulis utriusque sexus Christi fidelibus, praesertim librorum impressoribus ac bibliopolis ne dictis quindecim annis [— Rand: ne dictis 20 annis a die publicationis eorum librorum —] a nobis praefixis durantibus tam in Urbe quam toto ecclesiastico statu etc.

Folgen die juridischen Klauseln.

Datum Romae apud sanctum Petrum sub Annulo Piscatoris die 31. Maii 1608 Pontificatus Nostri Anno 4b.

Scipio Cobellutius.

16. Der Generalprokurator der Augustiner über die Choralreform.[1])

Beatissime Padre.

Si è presentito, che la Santità V. vuol saper da noi, come procuratori et Ministri delle Religioni, se giudicamo cosa utile nella Chiesa di Dio, stampare con il modo gia inventato delle note et lettere grandi i libri del Canto fermo, ch' hoggidi s'usano nelli Chori Ecclesiastici, in virtù di questo dichiaramo che non sola la detta stampa è per apportare utile et commodita alle Religioni di Christianita, ma di più facciamo fede esser necessaria per lo bisogno grande, che si hà di detti libri. Et però suppliciamo la Santita V. si compiaccia commandare, si metta in essecuzione et si stampino quanto prima, poiche da quanto ne risultera ancora un altro benefizio, che con questa occasione il detto Canto fermo si espurgarà dalli molti errori et indecentie delli quali è pieno, et il tutto si riceverà à grazia particolarissima.

Quam Deus.

Io. Fr. Gio. Batt. Piombino Procuratore generale dell' ordine di santo Agostino in no meanco del P. Rmo. nostro Vicario Generale Apostolico supplico e desidero dalla S. V. quanto di sopra.

questo di 24. di Febr. 1608. In Roma.

---

17. Breve Pauls V. zur Berufung einer Kardinalskommission.[2])

28. August 1608.

Dilectis filiis nostis Francisco Mariae Sctae Mariae in Ara Caeli de Monte, Bartholomeo Sctae Mariae in Porticu Caesio, Pompeio Sctae Balbinae Arigono ac Seraphino Oliovario Scti Salvatoris in Lauro titulorum S. R. E. Presbyteris Cardinalibus.

Paulus. PP. V.

Dilecti filii nostri, salutem et Apostolicam benedictionem. Cum, sicut accepimus, dilectus filius Io. Bapt. Raymundus Clericus Cremonensis libros Ecclesiasticos cantus plani firmi nuncupati typis edendi novam rationem bono publico repererit, et eorum editio magnopere urgeat. Nos cupientes non solum libros huiusmodi, sed et Cantum ipsum quam emendatissimum undequaque esse

---

[1]) Oben S. 70.
[2]) Oben Seite 71 f. 122.

et quod per Regium Vatem Dominus mandat Psallite sapienter in dies magis adimpleri, divina gratia consecuturos duximus, si qua forsan in Cantum huiusmodi tempore irrepserunt reformatione digna, peritorum iudicio, et opera reformentur. Idcirco vestra industria, doctrina, peritia, fide ac diligentia plurimum in Domino confisi, circumspectioni vestrae tenore praesentium committimus et mandamus, ut musicae facultatis et Cantus Ecclesiastici peritioribus, quotcunque vobis opus esse videbitur, vocatis, omnes et singulos libros Cantus Ecclesiastici simplicis et plani firmi nuncupati, qui ad officia divina cantanda in Ecclesiis, et oratoriis adhibentur, si quae in modo canendi reformatione et emendatione indigere censueritis, de eorundem consilio peritorum omnes vel tres ex vobis reformari et emendari faciatis librosque singulos sic emendatos et reformatos, aut si reformatione et emendatione non indigebunt, a vobis, ut praedicitur recognitos, postquam a Nobis fuerint approbati, vestrum omnium aut duorum similiter subscriptione munitos, eidem Joanni Baptistae tradatis seu tradi faciatis. Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ceterisque contrariis quibuscunque. Volumus autem et mandamus, ut periti, quos adhibendos duxeritis, praedicti emendationes et reformationes huiusmodi librorum, aut eorum exempla, neque etiam ex parte alicui personae praeterquam Jo. Baptistae praedicto dare aut ostendere omnino non possint sub poena excommunicationis ipso facto incurrendae.

Datum Romae apud S. Marcum sub Annulo Piscatoris die XXVIII. Augusti MDCVIII. Pontificatus Nostri Anno Quarto.

Scipio Cobellutius.

---

18. Liste der römischen Musiker und Auftrag der Ritenkongregation.[1])

Lista di alcuni Musici, che al presente si trovano in Roma, et sono più nominati.

Giovanbernardino Nanino Romano a s. Lorenzo in Damaso.
Curtio Mancini in s. Giovanni Laterano.
Ruggiero Giovanelli in s. Pietro nella Capella di Nostro Signore.
Francesco Soriano in S. Pietro.
Fra Pietro Martire Felini di Servi in Sta Maria in Via.

Darunter die Bemerkung:

Sacra Congregatio Cardinalium negotio Cantus firmi praepositorum censuit, Cantum firmum propositis Musicis consignandum, ut una cum felice Anerio

---

[1]) Oben S. 74. 123.

recognoscant, et si opus sit, corrigant, ac etiam quod Musica ratio postulare videbitur, addant et demant.

Franc. Maria Card^lis. à Monte.
Bart^s. Card^lis. Cesius.
Rob^tus. Card^lis. Bellarminus.

Rückseite: All' Illmo. et R^mo. Sig.
Il sig. Card. del Monte
Per
Giovanibasta Raimondi.

---

19. Raimondi an Paul V.[1])

Archivio Pontificio. Min. Brev. vol. 54 fol. 10.

Beatissimo Padre.

Giovambattista Raymondo espone humilmente, che l'anno passato nel Mese di Marzo d'ordine della Santità V. diretta al Signor Cardinale del Monte, capo della Congregatione deputata sopra il negotio della riforma del Canto fermo, furno eletti li due musici dal numero dei sei già nominati per fare la detta riforma, la qual elettione fu fatta dal d^o. Sig. Cardinale in persona di Felice Anerio et Francesco Soriano. E perchè questi hanno già fornito di riformare il libro del graduale del d^o. Canto fermo e l'hanno sottoscritto. Perrò il d^o. Raymondo supplica hora la Santità V., si degni darli licenza che possa far stampare i d^i. Cantifermi, havendo già in essere con molto suo interesse tutto l'apparecchio necessario per questo efetto et nel' interim comandare che si faccia la Bolla conforme al tenore del Decreto già fatto nella congregatione delli sacri Riti, la qual Bolla essorti le Chiese à mettere in uso quanto prima il Canto fermo cosi riformato, e di più supplica la Santità V., che li conceda privilegio conforme similmente al d^o. Decreto, cioè che niun' altro eccetto che esso Raymundo possa far stampare il d^o. Cantofermo riformato durante il tempo et sotto le pene et altre conditioni contenute nell' altro Privilegio generale toccante al d^o. Cantofermo concessoli già dalla Santità V., et il tempo di d^o. Privilegio incominci a correre dal giorno della publicazione delli detti libri da stamparsi. Et il tutto riceverà a gratia specialissima.

Quam Deus etc.

---

[1]) Ahle, Die Choralausgabe der hl. Riten-Kongregation. Regensburg, Pustet 1895, S. 149f., vergl. oben S. 71. 74. 123.

20. Entwurf zum Druckprivilegium für Raimondis Graduale. [1])

Archivio Pontificio, Min. Brev. vol. 54, fol. 11.

Paulus Papa V.

Ad futuram rei memoriam.

Cum sicut accepimus dilectus filius Joannes Baptista Raymundus Cremonensis eius ingenii perspicacitate multoque labore et impensa adinvenerit modum stabilem et securum ex materia metallica imprimendi seu typis cudendi libros Cantus firmi, qui in choris Metropolitanarum, Cathedralium, Collegiatarum et regularium monasteriorum aliarumque ecclesiarum haberi et retineri consueverunt cum notis magnis et verbis sub eisdem notis magnis etiam caracteribus exaratis cum non modica ecclesiae hujusmodi utilitate et commoditate, Nosque occasione impressionis praedictorum librorum ab eodem Joanne faciendorum de consilio venerabilium fratrum nostrorum Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinalium sacris Ritibus praepositorum libros chorales cantus hujusmodi, ut emendatiores edantur, a peritis et probatis Cantoribus recognosci mandaverimus ipsique multo studio adhibito et diligentia cantum recognoverint et restituerint, Nos ut absque novis mendis edantur ac dicti Joannisbaptistae indemnitati circa praemissa prospicere . . . volentes . . . motu proprio . . . dicto Joanni Baptistae ut libros chorales cantus firmi, qui de mandato nostro per artis musicae peritiores rivisi et approbati fuerunt, ita recogniti et restituti imprimi facere libere valeat, licentiam tenore praesentium tribuimus et impartimur. Et insuper ne viginti annis proxime futuris quisquam . . . libros chorales cantus firmi recogniti et restituti hujusmodi pro usu quarumcumque ecclesiarum, monasteriorum et locorum ecclesiasticorum ac regularium quorumcumque, tam majores quam mediocres et minores sive ligno aut quovis metallo vel alia quavis materia . . . sine praedicti Joannisbaptistae aut illius haeredum et successorum aut ius vel causam ab eis habentium licentia in scriptis redacta tam in Urbe ac reliquo statu ecclesiastico Nobis et Apostolicae Sedi mediate vel immediate subjecto quam alibi ubicumque in toto Christiano orbe imprimere aut ab aliis impressos vendere aut venales habere vel exponere vel illis uti et frui . . . tenore praesentis concedimus et indulgemus.

Folgen dann die gewöhnlichen Strafbestimmungen und Klauseln.

Auf der Rückseite des Originals die Bemerkung:

Die 22. Februarii 1612.

Sanctissimo placet fieri minutam privilegii cum narratione quod fuit a peritis revisum et examinatum.

---

[1]) Der Text des Entwurfes unverkürzt bei Ahle l. c. Seite 150—152. Vergl. hierzu oben Anhang No. 2 und 15 und Seite 75f. 125.

21. Bericht des Diego Teyxeira über die Choralreform.[1])

Archivio general de Simancas. Secretaria de Estado.
Legajo 1864.

Relasion hecha por mi Dieguo Teixeira para se mandar al Rey nuestro Señor sobre el negosio que propuse.

Considerando su Santidad la confusion que ai en los libros del canto llano con que ofisian las Yglesias, y deseoso dexar memoria de aver hecho en su Pontefecado alguna cosa memorable, quise de moto proprio reformar todos los dichos libros con mas brevedad y canto mas apresivel á los oyentes, y para que se hiesiese cun fundamento y se pusiese en eixecusion, deputo congregasion de Ilustrisimos Cardenales y el del Monte por cabesa della.

Alcanse yo esto por mis inteligencias y supe por buena parte que aunque no se mostrava aver en ello interes, toda via con lima sorda se sacarian muchas millones de oro, y como yo era mui favoresido del gran duque de florencia ferdinando y el cardenal del monte caveza de dicha congregasion, era celura suya le dar quenta de todo y mostré algunas cosas para que por subia tomasemos el negosio á nuestro cargo con las ordenes y claresas, que yo tenia que era el fundamento de todo y sin las quales cosas no se podrà efetuar.

Hizose venir á florencia el dicho Cardenal y ali acabamos de aclarar ser negosio del qual sin agravio de nadie y con mucha facilidad se sacaria gran cantidad de dinero y porque la mejor parte avia de salir de los Reynos de Su Magestad propuze yo convenir darsele quenta y partisipacion de todo y en este acuerdo se quedo y el cargo al gran Duque para lo hazer tratar, empero el embaxador que la propuso à Su Magestad por las razones que el deve saber, no quizo decir era negosio que émportava diez millones de oro como importa solamente en los Reynos de Su Magestad. Mas dixo que todo no llegaria á dos milliones y que de ello se havia de sacar el quosto de los nuevos libros que seria un million de oro y que lo demas se avia de espartir en los enteresados de manera, que á Su Magestad podria tocar a lo mas trescientos mil escudos.

Esperava yo que con la respuesta veniese carta de Su Magestad para Su Santidad efetuar el negosio como era de creer si lo hubieran tratado llanamente descubriendo á Su Magestad lo que importava y como yo supe que en la corte se ivan resfriando ó lo hazian ellos resfriar para les quedar todo pues en Roma subia se iva poniendo en eixecuzion, me ofreci assi á España á mi costa y traerlo todo concluydo, á que se me respondio que no me metiese en esso y que el tercio que de todo se me tenia prometido por escrito, se me compleria porque il negosio se haria por otro modo aunque de

[1]) Oben S. 71. 86—96. Der Bericht wurde in Mailand geschrieben und von da an den spanischen König nach Madrid gesandt.

Espanha no viniese la orden y que mucho tiempo abria que todo estuviera concluido si yo no habria tradado de que se diesse quenta á Su Magestad.

Y como yo senti esto antes aventurar lo que me tenian prometido que no consentir se hiziese semejante agravio y vine aqui á Milan para por via del Señor Marques de la Inojosa descubrir á Su Magestad cuạnto le conviene echar manos en tan gran negocio en el qual yo esperaba que se me confirmase y prometiese la misma parte que me dava el gran Duque, que era el tercio de todo, mas no me quiso dar intencion de mas de la quarta parte de todo lo que se sagase con palabra, que Su Magestad me favoreseria con onras como acostumbra hazer á lòs que le sirven e yo prometi que veniendo confirmada dicha quarta parte por Su Magestad daria todas las clarezas y no paresera mucho y que no quiera yo participar en lo que se ha de dar al Cardenal Borges, pues de la mia me conviene dar al Cardenal del Monte y a otros personajes de Roma y que andan en el negosio que hazen poner todo en buena orden con que aora depende de las clarezas que dare.

La sustancia del negosio consiste que en los reynos y estados de Su Magestad de toda Espanha e italia ay mas de ciento y veinte mil iglesias y de ellas las quarenta mil tienen necessidad oficiar con los libros de canto llano y habiendose esto reformado y abreviado poniendolo en quatro volumes si las iglesias las quisiesen mandar escribir de mano como son todos los que aora se usan, no se escrebirian con menos de quatro cientos ducados en papel á cada iglesia, que en las quarenta mil venian á montar deziseis millones de oro y no se acabarian de hazer en muchos annos.

Para seren mas bien echos y con brevedad y á menos costa se tienen echas las estampas que tengo yo en mi poder la mayor parte dellas y avere las mas que faltan y asi en poco mas de un anno se podran dar echos todos los libros para las quarenta mil iglesias, que seran ciento y sesenta mil volumenes, y estos me obligare yo á dar á cinquenta escudos cada quatro volumenes, que es el oficio de cada iglesia sin encadernacion solamente en papelon grande y grueso bastantemente segun es menester para los coros y á mi riesgo los pore en los puertos de las marinas de los reinos y estados de Su Magestad, pues el Señor Marques ansi quiere que yo me obligue.

Estos quatro libros que yo dijo dare á cinquenta escudos, son los que á las iglesias costaria á escrebirlos de mano quatro cientos ducados y al dicho precio lo podria Su Magestad hazer tomar á las Iglesias y vendria a avanzar en las quaranta mil que se dize aver catorse millones de oro y no podrian replicar los clerigos ni frailes, pues era il justo precio y quando se tratava de efectuarse por via del gran duque se havia hecho deliberacion que se diesen á trezientos escudos porque gozando las iglesias il beneficio de las estampas avanzando cada una cien escudos de lo que les avia de costar, se los mandaren hazer de mano los tomasen de mejor voluntad quanto y mas que no saldrian tan buenos y perfetos como los de las estampas y distribuyendolos Su Magestad á los dichos trezientos escudos mostraria mucho su benignidad y vernia á avanzar sacado el costa de los libros ducientos y cinquenta

ducados en cada iglesia que en las quarenta mil montarian diez millones de oro.

Todo este dinero se podria sacar en menos de dos annos y se comenzara á cobrar mucha parte en el primero anno porque asi como se fueren estampandose iran enviando á las marinas y luego se cobrara porque las iglesias que ofisian con estos libros son riquas y podran dar sin ningun trabaio estos trezientos escudos que es una miseria y los que an de ofisiar con ellos y todos los oyentes gustaran mucho por la brevedad y buena orden del canto.

Ai mas de considerar que en estas quentas de las iglesias no van metidas las que ai en las indias oriental y ocidental y en el brazil y islas del mar oceano y estados de frandes, porque no sabiamos la quenta, mas es de creer que abria mas de veinte mil las quales podran rendir respeto á lo de las Indias coasi tanto como las quarenta mil de los reynos dichos.

Y de mas desto siempre pasados los primeros annos se habra menester ir comprando de dichos libros que sera una renta sierta y sobre todo sacado sin que nadie se pueda dar por agraviado.

Algunas deficultades se movieron en la corte quando se trató en esta materia y entre ellas las en que paresia no aver medio, eran las siguientes de que en la margen se vera, como quedan llanas, porque en las mas que tocava á Roma yo dare clarezas con que queden superados e yre á Roma dandoseme persona de autoridad con quien vaia de compagnia y de alla traere todo concluido con la ayuda de Dios y con las cartas que se piden á Su Magestad y mi inteligencia.

La primera y principal dificultad fue averse dicho á Su Magestad que la reformasion de los dichos libros era una general para todos y como los clerigos ofisian muy diferentemente de los frailes los quales cada Religion tiene su modo de ofisiar parecia cosa muy aspera quererlos sacar de su ordinario y se decia que ellos no consentirian jamas en tal reformasion y verdaderamente fue mui bien considerado y se aora lo trataramos en el mismo modo se podrian poner las mesmas deficultades mas yo lo trato oy en modo que no se puede contrariar como se vera en la margen.

(Am Rand:)

Se responde que entonces aun no estaba echa la reformasion y se pensava que todos avian de ofisiar en un mismo modo, mas oy ya esta declarado y porque hoy todos los clerigos ofisian de una manera se acomodo su canto para todos ellos y no pueden á esto replicar, y por lo que toca á los frailes se les va haciendo la misma reformasion conforme á sus costumbres y se espera que saldra á justo porque ya se vió el principio y quoando aya duda no la puede aver en lo de los clerigos y sus iglesias son mas de los quatroquintos en las quarenta mil que se dize aver, de las quales se sacara el dinero que diguo sin ninguna falta con la clareza que daré.

La segunda duda que se movio, era averse dicho á Su Magestad, que esto negosio importava dos millones de oro, de las quales se avia de guastar mas de un millon en los nuebos libros y que el otro se abia de repartir á

los interesados y á quien ponia el dinero y que á Su Magestad tocaria hasta trescientos mil escudos y parecia que para tam poco como era lo que quedava á Su Magestad no convenia hazer tan gran mudanza como era dexaren los frailes de ofisiar conforme á sus costumbres demas de que era inconveniente sacar mas de millon y medio de los reynos de Su Magestad para estranhos por una miseria de tresientos mil escudos y estas dudas quedan superadas como se ve en la margen.

(Am Rand:)

Se responde que el negosio importa diez millones de oro sin lo que se sacara de las Indias como atras va dicho y todo queda á Su Magestad esceito el costo de los libros y mi partisipasion quanto y mas que no se haze la alterasion de unir el ofisiar de los frailes con los clerigos.

Y la otra defeculta de se aver de sacar el dinero para reinos de estranos ya no estamos en eso, porque todo queda á Su Magestad y mi quarta parte tambien queda en sus reinos esceito lo que va á Roma y me parese la tengo bien meresida pues descobri negosio tan importante, que dando con mucho desasosiego y mas que con el gran Duque tenia el tercio, y mediante la autoridad de Su Magestad y la inteligensia que yo tengo que daré á su tiempo el negosio se encaminara bien.

Otra dificultad se proponia aserqua de las estampas que paresia que Su Santidad no consentiria sacarlas de Roma y Su Magestad no queria darle desgusto y sin las estampas no se podria efectuar nada.

Las estampas quedan en mi mano y ansi no ay luguar de tratar desta duda.

(Am Rand):

El negosio es de la considerasion que mostro, y no puede Su Magestad dexar de echar mano del, pues es cosa cierta que de una manera ò de otra se ha de meter en execusion y asi mejor es que Su Magestad saque de sus Reinos este dinero para reparo de tanto gasto, como haze para sustentar en paz la cristiandad que no que lo saquen otros como está ordenado, con que despues le agan guerra. Y en lo que consiste todo el buen suceso deste negosio es en que se ponga mucha diligencia con brevedad y como al Señor Marques de la Inojosa venga orden que capitole conmiguo y Su Magestad escriba á Su Santidad y á los Cardenales Zapata y borga y á Su Embaxador remitiendose á su eiselensia del Señor gobernador demas de que daré todas las clarezas necesarias para el buen efeto ire á Roma como atras diguo y con esto me parese aver dicho todo lo que puedo y devo por benefisio del Real servisio de Su Magestad.

---

22. Der spanische Staatsrat an den König. Madrid, 7. September 1619.[1])

Archivio general de Simancas. Estado. Legajo 1864.

Señor.

El Consejo ha visto como V. M. lo embio a mandar por villete del Duque de Lerma la inclusa carta del Marques de la Inojosa y relacion que haze Diego Teixeira portugues sobre el interes de diez millones que se dize en ella se seguiria de beneficio a V. M. de reformar los libros de canto llano de las Yglesias de todos los Reynos de V. M. a mas breve y canto mas apacible a los oyentes, como mas particularmente se declara en la dicha relacion y parece que siendo V. M. servido se podrian remitir los dichos papeles al Cardenal de Toledo y al Padre Confessor para que con las personas mas aproposito (si V. M. no fuere servido de nombrarlos) se vean muy atentamente y consulten lo que pareciere, y al Conde de Castro se le escriva sin dezirle que aca se tiene noticia desto que avise si se ha platicado por alla esta reformacion y el Estado que tiene.

V. M. lo mandara ver y proveer lo que mas fuere servido.

En Madrid a 7 de setiembre 1614.

Dabei die königliche Entscheidung:

escribasse al conde de castro, y he mandado que se haga esta Junta que parece.

---

23. Bericht des Diego Teyxeira über die Choralreform.[2])

Archivio general de Simancas. Secretaria de Estado, leg. 1864.

Relacion echa por Diego Teixeira sobre la Reformacion que S. S. quieze hacer de los libros del Canto llano del Rezado.

Señor.

Deseando Su Santidad hazer en su ponteficado cosa memorable en servicio de Dios y considerando de quanto provecho seria que en todas las Yglesias se rezase de una manera, determino reducir todos los libros del canto llano del Rezado a quatro volumes, Santuario, quadregimal estivo, yemal, y en ellos poner las oraciones con mas brevedad, mejor orden y la muziqua con menos notas y mas apacible al oido.

[1]) Oben Seite 97.

[2]) Geschrieben im September 1614 in Madrid. (?) — Vergleiche oben Seite 69 ff. 86—96.

Propusolo en congregacion del Cardenales y en ella acordaron ser beneficio universal y de grande memoria para S. S. y de notable aprovechamiento de hacienda. Alcanse esto por via del hermano de S. S. y supe que las dificultades que habia, eran la una, ser necesario 500 mil escudos para las estampas, y la otra desear S. S. que Vuestra Magestad le pediese, que lo pusiese en eizecucion, porque no se imaginase que el interes que de ello se habia de sacar, lo movia a hazello. Pareciome dar cuenta de esto al gran duque de Florencia a quien servia de gentilombre de su camara para que quisiese ayudar al buen efecto, poniendo el dinero necesario para las estampas y dando cuenta á V. M. y participacion del aprovechamiento mostrandole, quanto en ello ganaria pues demas agradar al Papa y servir a V. M. Su Alteza quedava ganando mucha cantidad de hazienda. Parecio bien al gran duque, mas antes de ponello en efecto, pidio al cardenal del Monte quisiese benir á verle a Florencia, y como el depende de aquella casa, bino y su alteza le dijo que pues S. S. le abia echo cavesa de la congregacion sobre la Reforma de los cantos llanos, le dijese la importansia de ello y se podria poner el dinero sin sospecha que podia tener dificultad, á que el Cardenal respondio que el negocio era de mas importancia de lo que se podia imaginar, porque demas de diez millones de oro que se sacarian de los reinos de V. M. en la primera entrada, quedaria despues siempre una renta y que las dificultades e impedimentos que podrian poner los religiosos y eclesiasticos ya se abia tratado de ellas y las abian superado en la congregacion. Acorde á S. Alteza que convenia dar cuenta a V. M. para que se hiciese todo con su gusto y me repondio que á nos lo haria y que ofreceria hasta tres millones de oro y con este acuerdo se fue á Roma el cardenal, donde me escrevio algunas cartas que presento, por las cuales se vera como S. S. hizo el moto proprio y quedaba todo acavado. Solamente se aguardaba la resolucion de V. M. y como tardó, procure saber la ocasion y alcanse que S. A. abia solamente mandado ofrecer 300 mil escudos y algunos regalos para quien lo efectuase y como vide el agravio que se hacia a la Real hacienda replique y de las palabras que dije entraron en sospecha que debia tener aqua algunas correspondencias y para certificarse debajo de una fingida querella, me tomaron mis papeles y como en ellos me hallaron una carta del conde de Fuentes gobernador de Milan que me escrevio agradeciendome el aviso que le di de la liga que el Rey Enrique 4°. de Francia hazia contra el servicio de V. M. y me decia fuese continuando pues tenia tanta inteligencia prometiendome en nombre de V. M. grandes honras y mercedes. Milagrosamente escape la persona y me tomaron de hazienda quarenta mil escudos y condenaron a muerte prometiendo premios a quien me matase. Con estos trabajos y tenures vine á Milan en el tiempo que gobernaba el marques de Inojosa el qual sabiendo por lo que benia zeloso del servicio de V. M. me amparo dandome animo para que continuase al servicio de V. M. y porque lo que propuse de la reformacion que S. S. queria hacer se biese con fondamento se conbenia al Real servicio, nombro al gran canciller y á los dos Presidentes del Senado y magistrado para que

examinasen bien mis papeles, y despues de algunas juntas dixieron, que era conveniente y muy necesario tratar de ello y con este parecer dio cuenta á V. M. y me ordeno fuese á Roma tratar con el Papa para saberse despues de mi salide de Florencia se avia removido, fui y alle que S. S. tenia dado la impresa al monte de San Espirito y que Iuan Bautista Raimondo criado del gran duque lo hazia, aunque dezian, se aplicaba la ganansia a la fabrica de San Pedro, sobre esto tuve con el Papa algunas (palabras?) y replicas y lo mismo con el cardenal Sierra a quien S. S. me remitio por querer al aprovechamiento aplicarlo para la fabrica de San Pedro, mas al fin me dijo, quedandose a la dicha fabrica alguna ayuda conveniente y avisandole V. M. sobre ello procuraria darle gusto. Con esto volvi a Milan y por orden del Marques de la Inojosa bine a Madrid donde V. M. mando que el Consejo Real lo biese y enformase y despues de mucho tiempo y de grandes informaciones que tomaron, hizieron despacho diziendo, que era negocio de mucha importancia muy conveniente y que se debia tratar de ello y tomar conmigo algun medio que pareciese justo para la satisfacion que pedia y como aqua fue tanto á la larga la resolucion, la tomo el Papa haziendo estampar los libros y trato de hazer partidos con ginoveses para que los truxiesen a España, tuve abiso desto y hise tanto que impedi la ejecucion.

De todo lo que aqui digo ai papeles originales en mano del Ilmo. inquisidor general confesor de V. M. el qual con el celo que tiene del servicio de Dios y de V. M. quiso examinar bien el negocio y puso tres dificultades de la imposibilidad que habia para gastar ahora quincientos mil escudos en las estampas y la que tenian las iglesias y haber de hazer los libros estampados en papel y no en pergamino, a todo se respondio con satisfacion, al gasto de las estampas se dijo no ser menester dinero, porque el monte de Sancto Espirito las tiene hecho y pues para la fabrica de San Pedro se habia de dar ayuda como S. S. quiere se pueden tomar los libros hechos del monte de Santo Espirito á cinçuenta escudos cada cuatro volumes y como á la estampa no cuestan mas que treinta y cinco, ganavan a 15 escudos en cada yglesia que vendria a importar 600 mil escudos que se podrian aplicar para la fabrica y monte con que S. S. quedaria contento y V. M. sin poner dinero tendria los libros para los distribuir y ansi queda llana esta dificultad, y á la otra de la imposibilidad de las iglesias se dixo que si todas las ciento y veinte mil que hay, hubriran de tomar estos libros seria de grande consideracion por la miseria y necesidad que tienen las mas de ellas, pero de todas se trata que solamente las 40 mil, que son catedrales, monasterios e' yglesias de coro tienen necesidad de estos libros las cuales la mayor parte son ricas y cuando en ellas haga hasta mil tan miserables que ni por tiempo puedan pagar, podra V. M. hacerles limosna de darselos por el costo.

Y la dificultad de ser estampados en papel como es tan grueso y tan bueno no se puede tener por tal y servira como el pergamino cuanto y mas que si algunas yglesias los quisieren en pergamino se pueden estampar en el

mil ó dos mil volumes con mucha facilidad y con esto quedan llanas las dificultades que se an propuesto.

Ahora tratare en que consiste el aumento de los diez millones de oro.

Las yglesias que han de tomar estos libros son cuaranta mil, si ellas los hubieren de hacer de mano, como son los que ahora tienen de mas de que no se acabarian en muchos annos, les costarian a quincientos escudos cada yglesia y no serian tan bien hechos como de estampa y porque queden con mas gusto quiere S. S. se le den a trescientos escudos para que ahorren el trabaxo y doscientos escudos y como ya va dicho á V. M. no costaran mas que a cincuenta escudos con el aumento que se da para San Pedro y ansi quedava ganandose en cada iglesia doscientos cincuenta escudos que en las cuaranta mil montan diez millones de oro sacados sin agravio de nadie y con mucha suavidad.

Y para que V. M. se pueda valer luego de este dinero respeto de que habra iglesias que no tienen renta para la fabrica de que sacallo se advierte que de todo lo grueso de renta que tuviere cada yglesia se puede sacar esta cantidad y ansi los beneficiados de ella pagarian su rata conforme se lo repartiesen los cabildos con que como se dice el dinero viene a ser efectivo, cuanto y mas que se pueden hacer partidos con hombres de negocios que daran luego el dinero junto con tan buenas consignaciones y podra V. M. con el desempegnarse sin agravio de nadie y al fin este arbitrio ha parecido tan conveniente en toda Italia que demas de lo que se ha hecho en Roma el cardenal Borromeo en Milan comenzo a imprimir y el marques de la Inojosa se lo impedio y pues en todos los consejos donde se trato de ello por orden de V. M. y de sus ministros parescio bien debe ponerse en ejecucion antes que muerte del papa o otros respetos lo contaminen y me ofresco con los papeles y correspondencias ir a Roma para el efecto y pues con tanto celo servi á V. M. en esta y en las demas ocasiones debe darseme satisfacion y hacerseme merced y honras como espero de la poderosa mano de V. M.

---

24. Der König an seinen Gesandten in Rom. 16. September 1614.[1]

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.

Al Conde de Castro.

Aqui se ha entendido que considerando el Papa la confusion que ay en los libros de Canto llano con que offician las Yglesias intento de su proprio

[1]) Ein Duplikat dieses Schreibens mit dem Datum San lorenzo im Archiv der spanischen Gesandtschaft zu Rom. — Vergl. oben S. 97.

motu reformarlos todos a mas brevedad y canto mas apacible a los oyentes para lo qual diputo una congregacion de Cardenales y nombro por caveza della al Delmonte, sere servido de que con destreza os imformeys si es assi que se ha platicado por alla de la dicha reformacion y el estado que tiene para avisarmelo con la primera ocasion, sin que se entienda que se ha movido aca esta platica.

---

25. Berufung der Junta. 30. September 1614.[1])

Archivio general de Simancas. Secretaria de Estado. Leg. 1864.

Copia de carta original del Duque de Olivares al Secretario Antonio de Aroztegui.

Illmo. Señor.

Su Magd. manda que con S. S. J. se junten en su casa el Padre confesor Gil Ramirez Arellano, Don Enrique Pimentel y fr. francisco de Jesus el Carmelita, y que vean lo que el Marques de la ynojosa a escrito y la Relacion que a enbiado sobre la reformacion de los libros del Canto llano y que de lo que se ofreziere en la materia se le consulte a su Md. lo que pareziere. Dios guarde a V. S. J. de Lerma a 30 de Setiembre 1614.

---

26. Die Junta an den König. Madrid, 2. November 1614.[2])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.

Señor.

En la Junta que V. M. mandó se tuviese en presencia del Cardenal de Toledo en que concurrieron el padre Confesor de V. M. Gil Ramirez de Arellano, Don Enrique Pimentel y Fray Francisco de Jesus del Carmen Calzad se vieron como V. M. fue servido mandar por villete del Duque de Lerma la carta que el Marques de la Inojosa scribio á V. M. a 2 de Abril pasado y la relacion que acusa, que buelve aqui, de Diego Teyxeyra Portugues sobre la reformacion que su Santidad ha tratado de hazer los libros de Canto llano con que ofician en todas las Iglesias y el Arbitrio que se propone de que pida V. M. al Papa le conceda la impresion y venta de los que seran

---

1) Oben S. 97.
2) Oben S. 98.

menester en todos los Reynos y señorios de V. M. asi en España como en Italia y en las Indias con la forma que para esto se offrece, en que dice interesara V. M. mas de diez millones de oro. Y aviendose tratado de las de la materia con la atencion y consideracion que requiere la callidad della, pareció a la Junta consultar á V. M. que no conviene dar oydos á esta platica sino que V. M. se sirva de mandar scribir luego a su Beatitud pidiendole suspenda el tratar della, se es que ha tenido intencion de hazer tal reforma, ẏ ordenar al Embaxador que enterado primero de lo que en esto huviere avido, represente á su Santidad los inconvenientes que dello podrian resultar y los que ofrecen á la Junta van aqui en papel aparte para que aviendolos visto V. M. mande lo que mas convenga á su Real servicio.

En Madrid á 2 de noviembre de 1614.

Al señalar esta Consulta pareció será bien advertir al Embaxador que si hallare que su Santidad no ha tratado desta materia no le dé la carta de V. M. ni las que en papel que aqui va se dice que se scriban á los Cardenales Borja y Çapata sino que las guarde y este á la mira para quanto se trate dello y oponerse á que no se haga ó por lo menos que no se execute sin dar primero á Vuestra Magestad.

---

27. Votum der Junta über die Choralreform. 2. November 1614.[1]

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.

Señor.

Aviendo visto la Junta, conforme al mandato de V. M. la carta del Marques de la Ynojosa con el Memorial incluso de Diego de Texeira acerca de la nueva Reformacion de los libros del canto llano que dice trata de hacer su Sd., despues de aver considerado esta materia i conferido sobre ella á parecido reprensentar á V. M. lo siguiente.

Dudase que la proposicion que en el dicho Memorial se hace sea tan cierta como se affirma, a lo menos en lo que toca á estar tan adelante en el animo de su Sd. una tan grande resolucion, principalmente no aviendosse podido entender esto hasta agora, sino por solo el medio de esta persona; que por tan desigual como es respecto de negocio tan grave, i por tan interesado com en el se muestra puede ser tenido por sospechoso. Y para asegurar esto convendria que con la brebedad possible embiasse V. M. á mandar á su

---

[1]) Oben Seite 98—103.

embaxador que verifique todo esto primero; i siendo asi proceda luego á hacer sobre ello las demas diligencias que V. M. fuere servido ordenarle.

Caso que fuesse como dicen el Marques y Diego Texeira que su Sd. sea movido á querer hacer esta reformacion á fin de sacar interes della (cosa que no se dexa creer de su Sancto zelo) por esto solo devia el de V. M. salir á impedirla, dado que por otra parte fuera necessaria, porque una accion tal, calificada con nombre de reformacion no quedara manchada con este color de interes, el qual es como quiera tan dañosso i de tan malas consequencias en materias tan ecclesiasticas como esta lo es, que no es bien que ni aun de lejos le toquen. Ellas tienen sus proprios fines, i los de esta deven ser el bien spiritual de la iglesia, la maior decencia del culto divino i lo que mas pueda promover la devocion del pueblo; por los quales sin respecto á ninguno otro fin temporal se á de regular si conveniene ó no la dicha reformacion; y vista de esta manera casi se manifestan luego los muchos y graves inconvenientes que se pueden temer della.

1o. es advertencia de San Augustin digna de su erudicion y de su ingenio, i tan propria para este caso como si hablara en el, que en las costumbres introducidas en la Yglesia con alguna antiguedad nunca se a de intentar mudança que no sea conocidamente tan provechossa que vença con mucho exceso al escandalo de la novedad, i siendo esta que se pretende hacer agora tan universal i tan grande, era menester que para serle equivalentes siquiera los bienes que de ella se prometen fueran muy extraordinarios i superiores, pero no solo no lo son sino que ni aun se descubre ninguno ordinario, y buen indicio es de esto el no averle conocido alguna iglesia ó de las de españa ó de otras provincias echandole menos en el canto que agora tienen.

2o. Y quando diessemos que avia en el alguna falta i tal que fuera digna de remedio convenia guardarle á esta Reformacion su lugar, i no darle el primero. Los herejes por una parte con la mala intencion que suelen, i muchos catholicos por otra con diferente intento (y señaladamente el Reyno de Francia) claman muchos años á por Reformacion; pero de cosas mas graves y de otra calidad que la del canto, i por no aversela concedido en el Concilio de Trento tomaron de esto ocasion para no recivirlo; pues que dixeran agora si vieran que Reformacion tan aclamada i esperada de tantos años començava por el canto, siendo el en lo que avia de acabar? i con quanta mas facilidad dexaran de recirvirla que el concilio, para que solo venga á cargar sobre España?

3o. Sabesse que la piedra de escandalo de los herejes de este tiempo es la Dataria de su Sd. porque dicen que el dinero i el aprovechiameinto temporal son la justificacion de todo lo que se despacha en ella. Hablan como es notorio de las dispensaciones matrimoniales porque se lleva interes por ellas. Y de las Yndulgencias con ser cosa tan spiritual tomó motivo Alemania para su perdicion por entender que los ministros sacavan dellas ganancia, y oi tienen mui contados i puestos en Historia los gravamenes (que asi los llaman) que esta nacion á tenido por la Sede Apostolica de docientos años á esta parte en

materia de dinero. Y los que tan atentos estan á las acciones de su Sd. bien se vee lo que dirian i escrivirian de esta reformacion quando oiesen tantos Millones de oro que se esperavan sacar de ella. Y si su Sd. (como es justo) se recata en otras acciones mucho menos interesadas que lo es esta, porque no tengan ny achaque de murmuracion, mas importara que en esta ocasion haga lo mismo.

4º. Desde que el sancto Pontifice Gregorio Magno dio esta forma de canto que oi tiene la yglesia no se a hecho en el (á lo menos de una vez) tan grande i tan universal mudança como esta que se intenta agora. Y para hacer qualquiera que sea, tienen prevenido ya los sanctos concilios advirtiendo las causas que para esto á de aver, que son si el canto fuesse tan descompuesto, ó el tono del tan lascivo que provocasse á contrarios efectos de los que con el se pretenden en el spiritu i devocion, o si fuesse tan confusso que no se dexasse entender la letra que se canta, que estas son cosas dignas de reformacion en el, como las notan desde el concilio Romano que celebro el mismo san Gregorio hasta el Tridentino que es el ultimo dos demas que an tocado esta materia, el Moguntino en tiempo del emperador Carlo Magno, el Laodiceno, y el Aquisgranense, y no aviendo agora en el canto ninguno de estos excesos, vendria á ser sin legitima causa la dicha Reformacion. Dicen que lo que se quiere hazer agora es abrebiarle, y esto se hiço ya á su tiempo con cuidado, porque quando la yglesia Romana puso el canto en la forma que agora le tiene, huió la prolixidad del canto de la yglesia Griega y la apresuracion del de la de Alexandria tomando entre estos dos extremos el medio mas moderado qual es este que oy tiene, aprovado con tanta antiguedad, y assi el alterarle agora no seria sino deshacerle.

5º. el estilo que la Sede Apostolica guardó siempre en esta Reformacion fue hacerla solo en aquellas partes donde parecia necessaria, y assi en sola Francia la hiço por dos vezes el Papa Hadriano, casi doscientos y setenta y mas años despues la primera institucion del canto Gregoriano, y poco antes avia hecho otra aqui i en Ynglaterra el Papa Stephano 3º. de los de este nombre, y en la misma Ynglaterra avia precedido ya la de el Papa Agathon. Ni antes ny despues de ellas ay noticia de que se haya hecho alguna en España, por aver siempre conservado incorrupta en todo la disciplina ecclesiastica que se le enseño una vez, y agora que está al parecer mas en su punto, no vendria bien la dicha reformacion.

6º. Bajando la consideracion de esta materia á lo que es el gasto que de ella á de resultar a las yglesias tiene pessados inconvenientes. y es lo bien grande que por reventa y esta hecha en nombre de V. M. pagassen cinco partes mas que la que monta el justo precio de los dichos libros de canto, que fuera una ganancia enormissima. Apenas tienen caudal las yglesias cathedrales de españa (y no todas) para poder dar sin aprieto los 300 ducadas de esta paga. las medianas en hacienda no podran sino dificultosissimamente, y las comunes y parrochiales que son las mas estan impossibilitadas á esto. Ay muchas tan pobres que no pueden sustentar sino uno clerigo solo y este idiota

i insuficiente porque no es bastante para otro mejor el estipendio que le dan. estan necessitadissimas de ornamentos, de corporales y palias y de otros adereços menudos de altar tanto mas necessarios que los libros de canto como se echa de ver. y no pudiendo alagarsse al remedio de esto como podran pagar estos 300 ducados sino es obligandolas á vender los calices y custodias. Mucho de esto se puede verificar en yglesias de Galicia, de Asturias, de Burgos y en otras no pocas. Y sobre este gasto se deve poner en quenta la perdida de todos los libros de canto de que agora usan las yglesias, pues todos avian de quedar excluidos con esta Reformacion y ay muchos de tanto precio en las yglesias principales por las illuminationes y por el adorno como se puede echar de ver por los de san lorenço el Real que se aprecian en ochenta mil ducados.

7o. si se hace en papel (como dicen) la impression de estos libros del nuevo canto, es cierta su poca dura; y con ella es forçoso que este primer gasto que se hiciesse agora, se ubiesse de yr repitiendo con el tiempo muchas vezes. Tanbien dicen que todo el canto se a de reducir á quatro cuerpos ó libros, lo qual no es possible sino es que la letra y el punto son tan pequeños que no puedan servir á tanta distancia como la de los choros grandes, y assi para ellos, despues de reconocida esta falta sera necessario bolver á hacer con nuevo gasto otros libros grandes escritos de mano como los que usan agora.

8o. es impossible que esta Reformacion comprehenda (como dicen) á clerigos y frayles haciendo unos mismos libros de canto para todos, porque ay algunas Religiones que tienen reçado proprio, y no conformandosse con el Romano en la letra menos podran en el punto. Ni tan poco es possible hacer un canto separadamente para las Religiones solas (como dan á entender) supuesto que tambien ellas entre si tienen diferentes reçados, como son la cartuxa, San Benito, San Bernardo, Santo Domingo y el carmen; si ya no fuesse que su Sd. a fin de introducir este nuevo canto, se determinasse á dar a la yglesia toda un mismo Reçado, que seria tomar por medio para una gran mudança otra maior, lo qual no es creible, porque esto del reçado requeria de por si mucha mas deliberacion que lo del canto y largo tiempo para su execucion antes de llegar á estotra Reformacion.

Estas raçones (sin otras que da de si la misma materia) se offrecen en ponderacion de los inconvenientes que se seguirian si passase adelante el tratado de esta mudança y por el mismo caso que son tan graves se presume menos que su Sd. sea sabidor dellos y de todo el negocio, sino que avia salida esta platica de officiales y ministros suios que an convenido entre si la ganança de este arbitrio queriendo asegurarla y hacerla maior con la intervencion de V. M.

Como quiera que esto sea, parece de suma importancia que V. M. se opponga luego á esta Reformacion escriviendo sobre ella á su Sd. apretadamente para que cese en qualquier estado que tenga, y mandando á su embaxador que haga sobre lo mismo todos los buenos officios possibles, advirtiendole en la forma que mas convenga de todos estos inconvenientes.

y para que le ayuden á este intento los cardenales Zapata y Borja se servira V. M. de dar tambien cartas para ellos. y en todas estas diligencias conviene que se gane tiempo en descuento de la dilacion que á avido en hacerlas para que no crezca con la tardança el peligro; teniendo por cierto que todo quanto V. M. hiciere en esto con maior demonstracion sera tanto mas señalado servicio para Dios y para su yglesia y incomparable merced y beneficio para estos Reynos.

---

28. Bericht aus Rom über den Stand der Choralreform. November 1614.[1])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.

La Capilla de Su Santidad como no tiene organo ni otro ynstrumento ninguno, canta en Cantollano y contrapunto los introytos, graduales, bersos, alleluias con sus versos, ofertorios, postcomunionem. muchos destos Cantos llanos assi de las visperas como de otras solenidades toca a dos tiples a cantar solos y ellos y dichos cantores cantan con tanta destreza el Canto llano que quitan de las proligidades y superfluidades del ataxando y no saliendo del tono con los açentos gramaticales todo diferente de los libros.

Bisto pues la buena memoria del Papa Clemente octavo a ruego de su capilla trato de reformar el Canto llano y de los açentos de las palabras, para lo qual nombro al Palestina maestro de Capilla del vaticano de San Pedro y Compositor de su Capilla, qual comenzo a la reforma y muerto el y Clemente, Su Santidad que oy vive Paulo 5°. nombro para el dicho efecto a los Illmos. Señores Cardenales Monte, Arigonio y Taberna juntamente con tres Maestros de Capilla Juan Maria Nanino, Luca Marenzio, Françisco Soriano, en qual Congregaçion se llevo tan adelante dicha reforma que quedan todos los libros del Canto llano estampados de tan linda estampa y letra y papel quanto se ha visto y solamente falta de estampar todo el comun fuera del de los apostoles que esta estampado. La reforma es que el Canto llano no tenga tantas ligaduras sino antes, que tenga tan pocas que casi vaya punto con letra, las palabras puestas con tanta puntualidad que no tiene ningun mal açento que cantallas es como quien habla latin, no muda llave ningun canto llano desde su prinçipio ni sale del tono y las clausulas hechas con mucha orden, esto es lo que ay en esta reforma, pero su Santidad no compele a nadie a que compre destos libros sino que gastados los antiguos encarga se sirvan destos.

---

1) Oben S. 60. 71. 105.

---

29. Der König an seinen Gesandten in Rom. 14. Januar 1615.[1])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1001. fol. 102.

Copia de carta de S. M. al Conde de Castro.
El Rey.

Ilustre Don Francisco de Castro, Duque de Jaurisano, Conde de Castro, del mi Consejo y mi Embaxador en Roma.

He recibido vuestra carta de 6 de noviembre y visto por ella y el papel que acusa lo que aviades entendido tocante á la reformacion de los libros de Canto llano sobre que mandé escriviros y aunque será posible que no aya pasado mas de lo que dezis, todavia he querido advertiros que el Marques de la Ynojosa me escrivio en esta materia dias ha, y me embió la relacion que será con esta de Diego Teyxeyra Portuguez proponiendome el Arbitrio que contiene, y habiendolo hecho mirar con atencion por hombres doctos Juristas y Teologos, pareció conviniente que no se admitiese por algunas razones (demas de otras muchas) que vereys por el papel que aqui va y assi anteponiendo el bien comun al beneficio que del Arbitrio pudiera resultar á mi hacienda, he resuelto que no se hable mas en ello y encargaros y mandaros (como lo hago) procureys apurar de rayz lo que en la materia ha pasado, y si fuere cierto quel el Papa trata desta Reformacion le dareys essa carta, del tenor que vereys por su copia, representandole de mi parte las razones que se ofrecen en contrario y pidiendole que no de lugar á que se altere lo que hasta aqui se ha observado por el daño y costa que podria seguirse á las Yglesias y os valdreys tambien de los Cardenales Çapata y Borja para lo mismo dandoles las cartas que aqui van advirtiendo que si su Santidad no ha tratado ni trata de la materia no havrá para que hablarle ni usar de las cartas sino guardarlas para quando sea tiempo de aprovecharos dellas, que yo seré muy servido del cuydado que en ésto pusieredes y de que me aviseys de lo que fueredes entendiendo y se os ofreciese en el negocio.

De Madrid a 14 de henero de 1615.

Yo El Rey.

Antonio de Arostegui.

---

[1]) Oben S. 107.

30. Der König an die Kardinäle Çapata und Borja. 14. Januar 1615.[1])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.
Minuta de carta de S. M. á los Cardenales Zapata y Borja.
14. Enero 1615.

A los Cardenales Çapata y Borja.

Al Conde de Castro escrivo como se ha entendido que el Papa trata de hazer reformacion de los libros de canto llano, y que procure no pase adelante la platica por el daño y poco provecho que dello puede resultar a las Yglesias sin ningun beneficio del culto divino, yo os encargo tambien que comunicando os con el dicho Conde hagais de vuestra parte las diligencias que convenga y el os advirtiere para que su Santidad alce la mano desto que yo recivire dello singular complacencia y gusto como mas particularmente lo entendereys del dicho conde a quien me remito.

---

31. Der König an den Papst. 14. Januar 1615.[2])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.
Minuta de carta de S. M. al Papa. 14. Enero 1615.

A Su Sd.

Haviendo entendido que V. Sd. trata de que se reformen los libros de canto llano y que dello puede resultar mas daño y costa que provecho ni benefficio a las Yglesias escribo al Conde de Castro mi embaxador represente a V. Sd. las razones que ay para no pasar adelante en esta materia prometiendome que se holgara de ser advertido para considerarlo con la atencion que conviene. Supplico a V. Sd. oyga gratamente al dicho Conde y admita este officio como de hijo que tanto se precia de obediente a essa Santa Sede y que tanto estima y benera a V. Sd. cuya muy Sta. persona guarde nuestro Señor.

En Madrid a 14. de Enero de 1615.

---

1) Oben Seite 107.
2) Oben Seite 107.

32. Die Junta über den Bericht Castros. 22. Januar 1615.[1])

Archivio general de Simancas. Secretaria de Guerra. Leg. 1864.

De oficio.

La Junta á 22. de Enero de 1615.

Sobre el incluso papel que embio el Conde de Castro tocante á la reformacion del Canto llano que el Papa haze.

Randbemerkung:

El Cardenal de Toledo,
El Padre Confesor de Vuestra Magestad,
Gustievre Ramirez de Arellano,
Don Enrique Pimentel,
Fray Francisco de Jesus del Carmen calçado.

Señor.

En la Junta se ha visto lo que Vuestra Magestad se sirvio de responder á la consulta que hiço sobre lo que toca á la reformacion que el Papa quiere hacer del canto llano y lo que el Conde de Castro escribe á Vuestra Magestad en carta de seis de noviembre pasado junto con el papel que con ella embia en que se refiere quan adelante está esta materia, pues dice quedava ya impresa la mayor parte, cosa que ha dado mucho cuydado á la Junta y que pide diferente remedio del que estaba acordado y resuelto, pues entonces se mirava á prevenir el daño que se temia solo por sospechas y agora se ha de procurar remedias lo que ya esta hecho y dispuesto, para executarse y habiendose platicado y conferido en ello (como Vuestra Magestad lo embia á mandar) con el deseo que la Junta tiene de açertar le parecio lo que sigue.

Que sin embargo que el negocio esté tan adelante y en el estado que refiere el papel que aqui vuelve del Conde de Castro, se le responda á su carta y embie el despacho que estaba hecho y firmado para el con relacion de las inconvenientes que aca se ofrecian y se le diga que por ello y lo que Vuestra Magestad le escribia vera el cuidado que le dava esta materia solo con entenderse que Su Santidad queria tratar della, y que tanto mayor es el que le queda viendola tan adelante y que asi le encarga procure con mucha industria y maña enterarse bien de la intençion que el Papa lleva en si ha de ser general ó no la dicha reformaçion y que cuerpos estan impresos ó mandados imprimir, porque por el numero se vera si se extienden á mas que á la capilla de Su Beatitud y á lo restante del estado de la Yglesia y enterado de todo (pues no se puede impedir á Su Santidad que la haga respecto de ser materia meramente spiritual y eclesiastica y que conforme á los sanctos

---

[1]) Oben S. 108 f.

concilios y sacros canones la puede muy executar) le hable con suavidad y blandura y le diga que aviendo Vuestra Magestad entendido la reformaçion que trata de hacer y los inconvenientes que della pueden resultar siendo general, ha querido como protector de las iglesias destos sus reynos y que tanto mira por el bien dellas, representarselo y rogarle afectuosamente lo considere con su mucha prudencia y sancto zelo y no mande que en España se haga mudança en esto por las causas y motivos referidos en la relacion que se le embia y quando no por lo menos se suspenda por agora el tratar dello y caso que se aga de tratar, dè breve á Vuestra Magestad para que señale un perlado en España el que le pareciere para que por quenta de V. Magestad se encargue de la impresion de los libros de canto para repartirlos y darlos á las Yglesias que los quisieren por la comodidad que V. Magestad les hara pues ay algunas tan pobras que les falta para combrar ornamentos y calizes quanto mas nuevos libros, advirtiendo al Embaxador que en todo use de la prudencia que el sabra para disponer al Papa por bien á qualquiera de los medios referidos no pudiendo escusar totalmente que la reformacion pase aca, que es lo que ha de procurar en primero lugar proviniendo en ello Su Beatitud en tal caso se le podria hablar algo mas alto y decirle que si Su Santidad no mirar en escusar lo daño que se le representan lo hara Vuestra Magestad por lo que toca á sus Reynos procurando y ordenando en lo que le fuere posible que la reformacion no sea en daño de ellos con que se justifica la causa que despues se verá lo que fuere mas conveniente.

Que junto con esto se ordene al conde de castro que vaya avisando de lo que respondiere el Papa y lo demas que se le ofreciere para que se le advierta de lo que convenga y que embie algunos de los libros que se hubieren impreso ó parte de alguno para que aca se vea como van.

Vuestra Magestad mandara lo que mas fuere servido.

En Madrid.

---

33. Der König an seinen Gesandten nach Rom. 7. Februar 1615.[1]

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.
Minuta de carta de S. M. al Conde de Castro. 7. Febrero 1615.

Al Conde de Castro.

He recivido vuestra carta de 6 de noviembre passado y visto por ella y la relacion que acusa el estado que tiene la reformation del canto llano

---

[1]) Oben S. 110.

sobre que mande scribiros y porque por el despacho y papeles que ultimamente se os embiaron en razon desto havreys visto el cuydado que me dava esta materia solo con entender que su Sd. queria tratar della, no sera menester deziros quanto mayor es el que me queda viendola tan adelante y assi os encargo procureys con mucha industria y maña enteraros bien de la intencion que el Papa lleva en que la reformacion sea general o no y que cuerpos estan ya impresos o mandados imprimir y lo demas que pudiere daros luz para hablar a Su Sd. con mas fundamento como lo hareys luego que os ayays enterado de todo representandole con la suavidad y blandura que sabreys los inconvenientes que desta reformacion pueden resultar conforme al papel que se os ha embiado si su Beatitud la quisiese hazer general y diziendole de mi parte que yo como protector de las Yglesias destos mis Reynos y que tanto miro por el bien dellas he querido representarselos y instarle affectuosamente (como lo hago) los considere con su mucha prudencia y santo zelo y no mande que en España se haga mudança en esto y que por lo menos se suspenda por agora el tratar dello y caso que se aya de tratar mande darme breve para que el Cardenal Arçobispo de Toledo o otro qualquier perlado destos Reynos el que yo señalare trate dello y por mi quenta se encargue de la impresion de los libros del canto para repartirlos y darlos a las Yglesias que los quisieren por la comodidad que yo les hare respecto de aver algunas tan pobres y necesitadas que no tienen con que comprar ornamentos, calizes ni otras cosas mas necesarias que los libros para el culto divino. usando en todo de la prudencia y buenas razones que sabreys para disponer a su Bd. a alguno de los medios referidos no pudiendo escusar totalmente que la reformacion passe aca que es lo que en primero lugar aveys de procurar.

Y si su Sd. no viniere en nada desto esforzareys un poco mas la platica y le direys con buena resolucion que si su Bd. no fuere servido de mirar y advertir en los inconvinientes que se le representan no podre yo escusarme de hazerlo procurando en lo que temporalmente me tocare que la reformacion no sea en perjuizio ni daño de mis Reynos y que assi lo hare en todo aquello que me sea posible. y avisareysme muy particularmente de lo que os respondiere y se offreciere en el negocio que yo sere servido dello y de con el primero me embyeys alguno de los libros que estuvieren impresos o la parte que lo estuviere para que se vea en la forma que van y si sera necessaria remediar algo en ellos.

---

34. Offizieller Bericht über die Choralreform nach Lissabon 1615.[1])

Archivio general de Simancas. Estado, Leg. 1864.

Lo que ha pasado en lo de la reformacion del Canto llano para embiar á Lisboa.

Con la ocasion de la proposicion que hizo Diego Teyxeyra tocante a los libros de canto llano y lo que escribió aqui sobre ello el Marques de Ynojosa estando en el Govierno de Milan, mandó S. Md. que se hiciese una junta en casas del señor Cardenal de Toledo que aya gloria, en que concurrieron el Padre Confesor de su Md. Gil Ramirez de Arellano Don Enrique Pimentel y fray Francisco de Jesus del Carmen calzado.

Vieronse en ella todos los papeles que dió Texeyra y confiriose largamente en la materia diziendo que por ser meramente eclesiastica no se podia quitar al Pontifice que hiciese lo que quisiese en quanto á la reformacion del canto, pero que podria S. Md. pedir a su Santidad le concediese el mandar hazer la impresion para todos sus Reynos y que no se pudiesen vender en ellos sino con licencia suya y de las personas que señalare para su execucion. mandose formar un papel de los ynconvenientes que podia haver en la reformacion y que se embiase al Embaxador de Roma y se le preguntase la noticia que tenia deste negocio y de lo que el Papa huviese acordado en el. respondió que su Beatitud tenia resuelta esta reformacion y concedido previlegio á un particular para la impresion pero que no obligava en el á las Yglesias de fuera de su Dominio a que tomasen aquellos libros sino quisiesen y que asi le pareció no ablar en ello a su Santidad. ordenósele tambien que embiase una impresion de los libros para veer como era. Embió el Embaxador dos cuerpos dellos que oy estan en San Lorenzo por orden de su Md. y no se hizo fundamento desta propuesta in quanto al pensar que S. Md. pudiese sacar de ella cosa de consideracion, pues á las Yglesias pobres que seran sin comparacion mas que las ricas no se les podia justamente obligar á que comprasen estos libros y las ricas como son todas las chatedrales tienen libros de mucho valor y solo los de San Lorenzo el Real se estiman en 80 á 90000 ducados fuera de la variedad que seria menester hacer en la impresion por tener casi todas las religiones diferente rezo unas de otras.

Pero bien se tiene necesario prevenir que no pueda entrar ningun libro de los que nuevamente se an impreso, en los reynos de S. Md. sin licencia suya porque no se saque el dinero dellos porque será posible que con el tiempo se gasten los que ay agora en las Yglesias y que les sea forzoso comprar otros, y es cierto que se valdran de la nueva reformacion que ha hecho

---

[1]) Oben S. 110f.

el Papa por ser buena y mucho mas breve que la que agora se usa y en la junta que aqui se hizo se tenia esto dixerido y previsto todo lo que podia ser en daño o pro destos reynos y tambien se tenia entendido en ella que por ser tan breve esta nueva reformacion del canto, muchas yglesias particularmente las chatedrales se holgarian de usar della porque se aorraban una ora de coro y mas.

---

35. Approbation des Graduale durch Kardinal del Monte. (Entwurf.)[1]

Nos Franciscus Maria a Monte et . . .

Cardinales, nec non de numero Cardinalium Congregationis super negotio reformationis cantus plani seu firmi nuncupati, sicut apparet per breve sub die vigesima octava mensis Augusti de anno 1608, attestamur et approbamus presentem librum gradualem dicti cantus plani seu firmi fuisse recognitum et reformatum a praefatis Musicis Felice Anerio, et Francisco Suriano praecedente electione declarata de eorum personis, auctoritate mihi Francisco Mariae particulariter attributa, virtute unius memorialis Sanctissimi sub die 6. Martii 1611. tamquam uni ex dictis Cardinalibus dictae Congregationis. Ad cuius Brevis tenorem exequendam ac oneri nobis imposito (ut par est) respondentes, habita prius et impetrata a Smo. D. N. Paulo Papa V. confirmatione et approbatione dictae recognitionis, emendationis, et reformationis dicti cantus plani seu firmi mandavimus, praesentem librum Gradualem sic recognitum et reformatum tradi et consignari in manus Jo. Baptistae Raymundi ad effectum, ut illum quanto citius imprimere faciat. In quorum fidem etc.

(Unterschrift fehlt.)

---

36. Bericht Lunadoros an den Grossherzog von Toscana.[2]

La gloriosa memoria di Papa Clemente ottavo, che fu zelantissimo in esercitare la sua carica Ponteficale . . . vuolse ancho riformare il canto fermo che si usa nelli cori per celebrare li divini uffitii: ma non riusci di poterlo fare, perche li libri corali grandi sono tutti manoscritti, che per farne de nuovi del canto riformato sarebbe stata una spesa indicibile . . .

---

[1]) Oben S. 112. 124.
[2]) Oben S. 60. 71. 84. 112—115. 119. 124.

La fel. rec. di Papa Paulo V. continuo nella medesima dispositione, che si dovesse riformare il canto et hebbe fortuna, poi che b. m. del sig. Gio. Battista Raimundo trovo nuova inventione et modo di stampare detti canti fermi con note et lettere cosi grandi sicome i libri manoscritti, la quale inventione piaque notabilmente a S. Sta. et percio fece un amplissimo Breve al do. sig. Raimundo . . . et altro Breve fece S. Stà. pregando tutti li Ecclesiastici volersi servire di detti libri di canto fermo riformato et dismettere li libri vecchi.

Fece ancora S. Stà. altro Breve et deputo quatro eminentissimi Cardinali accio che facessoro la Rifforma di do. canto, che furono Monte, Cesi, Bellarminio et Serafino et loro Eminentissime deputarono per far da. Rifforma Felice Anerio et il Soriano, che erano li piu celebri musici, chi fecero da. Rifforma et da loro Emtme. fu approvata et consegnata al sig. Batt. Raimondo accio che la facesse stampare con la sua nuova et bella inventione . . .

Il sig. Raimondo non havendo danari per fare la spesa per fare stampare di. libri, li accetto da Monsig. Abbate Ludovico Angelita Maestro di Camera di Papa Clemente VIII. et si formo una Compagnia in venti carati nove de quali fossero del sig. Raimondo inventore, et nove carati di Monsig. Angelita per havere prestato il denaro, et due carati dal Cav. Girol. Lunadoro, cura del quale era di sopra intendere alla da. stampa.

E cosi si diede principio à stampare mille corpi di libri del Graduale nella forma piu piccola, che ogni corpo veniva ad essere in due tomi, con speranza certa di do. sig. Raimondo, che in da. stampa si dovesse guadagnare ducento mila scudi non facendosi l'abbotione, ma facendosi l'abbolitione de libri vecchi di un milione di oro.

Essendosi alla meta dell opera di stampare mille corpi di Graduali il do. Raimondo passa à meglior vita et con suo ultimo testamento lasso suo herede universale l'Altezza . . . Seguita la morte di do. sig. Gio. Batt. Raimondo b. m. fu dall Ecmo. sig. Ambasciatore Guiccardini accettato l'heredita . . . et furono forniti di stampare li mille volumi di Graduali et (a) ciascheduno interessato fu dato la sua portione conforme alla scrittura di da. Compagnia et le cose che avevano servite per far la stampa di detti libri furono mandate nel medesimo Palazzo del giardino di Vostra Altezza.

. . . Quale Graduale distinto in due volumi si venderanno quaranta scudi sciolti et alcuni sene sono dati a meno prezzo, perche anderanno in differenti mani et ciascheduno procuro di smaltire la sua portione nel meglior modo che poterà.

Folgen Vorschläge zur Überführung der Druckapparate nach Pisa und zur Fortsetzung des Druckes der Choralbücher. Zur Begründung seines Vorschlages fährt Lunadoro fort:

Et appresso poi si potra fare le altre stampature in quelle forme che pareranno piu necessarie, et indubitatamente sene havera lo smaltimento di che quantità si avra et in Italia et fuori. Per piu ragioni, et perche molte

Chiese nuove, che vi sono, non hanno libri di alcuna sorte et pigliaranno li rifformati . . .

Secondo perche le chiese vecchie, che hanno li libri manoscritti, pigliaranno quelli del canto rifformato, perche si sta in coro una hora e mezzo meno di quello che vi stanno di presente.

Terzo perche si vede per il Breve di Papa Paulo V. di gia stampato nel principio dell opera, che Sua Santità esorta tutti li ecclesiastici a vuolsi servire dei libri del canto rifformato et in un certo modo accenna che si debba fare l'abbolitione de libri vecchi, quale indubitatamente bisognera che segue per la seguente ragione.

Di gia Su Santità et la sacra Congregatione hanno dichiarato, che non sta bene che nel celebrare li divini offitii si usi quel canto fermo vecchio, che è pieno di Barbarismi et Plenismi, ma che usi il canto fermo rifformato.

Dato il caso che fra un poco di anni si sia stampato et smaltito tre mila corpi di libri del canto rifformato, che cosi ne veniria a seguire un abuso grande, che nella Chiesa di Dio si cantasse con due canti uno differente dall altro. Percio necessariamente dal Sommo Pontefice sarà ordinato l'abbolitione de libri vecchi, che seguendo vi è da cavare un milione di oro di utile nella stampa de libri nuovi, si consideri bene le Chiese tutte che sono nella Christianità, et si vedra che non si dice un paradosso.

Ma stiamo nel caso presente qui si vede che si puo guadagniare molte migliaia di scudi in breve tempo senza l'abolitione dei libri vecchi, quale utile si potria applicare per servitio della sua Illma. Religione ò in altro come che parera meglio all Altezza Sua Ser^ma., alla quale con profonda humilta s'inchina 'l Cavaliere Girolamo Lunadoro suo dev^mo. et hum^sso. servitore et fidelissimo subdito et lo baccia il Real Ginocchio.

---

37. Vorwort aus dem Graduale des Gardanus.[1]

Ad lectorem Angelus Gardanus.

Cum optime noscerem satisque perspicerem, quam plurimos errores (qui menda proprie vocantur) et multas absurditates remedio dignas in Graduale ceterosque cantus planos (qui vulgo firmi dicuntur), quibus Ecclesia Romana singulos in dies utitur, ex temporis diuturnitate transfusos esse, ita ut nisi maxima discrepantia et inordinato modo cani possent; hanc Provinciam et hoc onus corrigendi et imprimendi praedictos cantus planos pro generali beneficio suscepi et ut potui libentissime sum susceptus. Quod quidem Graduale Ro-

[1]) Oben S. 173. 181 f.

manum a multis praestantibus et primariis Italiae viris musica praeditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis revisum fuit: et inprimis. a R. D. Andrea Gabiele in Ecclesia Divi Marci Venetiarum Organico, a R. Magistro Ludovico Balbio in Ecclesia Divi Antonii Patavini Musices moderatore et a R. D. Horatio de Vecchiis Mutinensi Canonico Corrigiensi, a quibus omnibus coniunctim et separatim summo studio ac diligentia correctum fuit et emendatum: ut ei non desit illa praestantissima correctio, qua tanti ponderis opus indiguisset tam in Musica quam in litteris iuste positis sub suis (ut vocant) notis seu signis ubi debent cantari cum suis pulcherrimis divisionibus, veram orthographiam et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando.

Quae plane res propter multos et varios typos diversis temporibus editos dici possent extra terminos et proprios limites efluxisse. Quod ut facillime consecuturus essem, nihil expensis, vigiliis et aerumnis subtraxi, quin Graduale ipsum praestantibus et pulcherrimis imaginibus suis locis positis in lucem prodiret. Quapropter hunc meum laborem vultus hilaritate laetaque fronte accipietis atque illamet religione quae cantibus ecclesiasticis et spiritualibus debetur amplectemini; me ultro offerens pro usu et commodo Ecclesiae Sanctae in aliis et similibus operibus perseveraturum. Valete.

II. Personenregister.

III. Sachregister.

NB. *Choralausgaben*, die in beiden Bänden besprochen sind, sehe man unter den entsprechenden Titeln dieses Registers. Die *Choraltraktate* findet der Leser unter dem Titel Traktate.

Zusätze und Verbesserungen.

S. 8: Dekret vom 29. (statt 31.) März 1594.

S. 22: Anmerkung: Anhang No. 12a und b. (statt 11).

S. 30: Anmerkung 3: Vgl. hierzu die Aussage der Käufer gegen Borromeo: „riformato . . . dal d°. Palestrino e t c o m p a g n o." S. 214.

S. 72: Das Breve Pauls V. im Anhang (No. 17).

S. 83, dritte Zeile von unten: „Raimondi und Angelita" (statt Lunadoro).

Die Nach-Tridentinische
Choral-Reform zu Rom.

Ein Beitrag
zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts

von

P. Raphael Molitor,
Benediktiner der Beuroner Kongregation.

Erster Band:

Die Choralreform unter Gregor XIII.

305 Seiten. gr. 8°. Geheftet netto Mk. 6,—

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1901.

Urteile der Presse.

Eine „auf breitester Grundlage angelegte und auf umfangreichen Archivforschungen und gewissenhaftem Spezialstudium beruhende Arbeit".

„Das Buch des P. M. verdient die grösste Beachtung fachmännischer Kreise; dasselbe wird auf den gegenwärtig sehr verschärften Choralstreit von grossem Einflusse sein, und bei der objektiven und diskreten Form, in welche der Verf. seine Untersuchungen und Schlüsse kleidet, kann es nur versöhnlich wirken."

P. Bohn in „Monatshefte für Musikgeschichte"
1901 No. 10, Seite 177—179.

„Den wirklichen Anteil Palestrinas an den kirchlich-musikalischen Reformbestrebungen s. Zeit und die letzteren hat der Verf. zum Gegenstand eingehender Forschungen gemacht, und er stellt sein Thema auf eine so breite Basis, wie Niemand bisher. Die bisherigen Darstellungen werden durch diese Untersuchungen weit überholt . . . Dem Verf. ist zu danken für seine treue und tief eingehende Bearbeitung dieses schwierigen Kapitels . . . Ein zweiter Band ist in Aussicht gestellt, der gewiss weitere wichtige Aufschlüsse darreichen wird."

Universitätsprofessor Dr. O. Fleischer in „Zeitschrift der J. M. G."
1901 S. 362—363.

„Voici un livre excellent que nous voudrions voir entre les mains des tous ceux, qui s'occupent des quéstions grégoriennes."

Paléographie musicale 1901 vol. VII S. 66.

„Eine auf langjährigen archivalischen Studien fussende, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit und Objektivität vorgenommene und nach Lage der vom Verf. aufgefundenen Dokumente in den Hauptmomenten definitive Bearbeitung einer der wichtigsten Perioden der Choralgeschichte u. s. w."

Universitätsprofessor Dr. P. Wagner in „Litterarische Rundschau" 1901 No. 6. S. 169—171.

„M.'s Buch steht auf der Höhe der Wissenschaft. Der Verf. ist zumeist auf die ursprünglichen Quellen zurückgegangen und bekundet in ihrer Erforschung höchsten Scharfsinn. Seine Darstellung, insbesondere der zumeist fesselnde Abschnitt über Palestrina bringt denn auch in manchen Punkten eine ganz neue Auffassung. Das Werk ist aber mehr als eine bloss gelehrte Arbeit; es ist auch ein geschmackvolles Buch u. s. w."

Dr. Karl Storck in „Türmer" 1902 S. 652.

„Das Werk P. M.'s wird für die künftigen Ausgaben musikgeschichtlicher Kompendien und ähnlicher Arbeiten manche Aenderungen notwendig machen." „Eine Arbeit, welche die Resultate einer sorgsamen und treuen Quellenarbeit enthält, und deren Lektüre durch die musterhafte Disposition des nicht ganz gefügigen Stoffes und den ausgezeichneten Stil eine nicht bloss im höchsten Masse belehrende, sondern auch durchaus erfreuliche ist."

Dr. Willibald Nagel in „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" 1901 S. 179—180.

„P. M. hat in höchst verdienst- und mühevoller Arbeit uns als Erster die Quellen zugänglich gemacht, an denen die Choralfreunde jeglicher Richtung mit Anerkennung und Dank schöpfen und an deren Ausnutzung die Gelehrten vielleicht für längere Zeit arbeiten werden."

Dr. Mühlenbein im Katholik 1902 S. 40—60.

„Die höchst lehrreiche und gediegene Darstellung ist durch eine ausgebreitete Kenntnis der Dokumente und Litteratur und durch die besonnene Verwertung derselben sehr interessant und überzeugend, wie auch durch massvolles, ruhiges Urteil und durch vornehme Sprache gewinnend. Jeder, der sich für die gegenwärtig nicht wenig besprochene Frage interessiert, studiere das verdienstvolle Werk, das vielfach ganz neue Gesichtspunkte eröffnet u. s. w."

Dr. Pletzer in „Kathol. Kirchenzeitung" 1901 S. 366—367.

„Dass P. M. schon im ersten Bande ein tüchtiges, dankenswertes und spannendes Werk geliefert und die Geschichte nicht nur des Chorals und der Kirchenmusik, sondern auch der Musik überhaupt damit bereichert hat, brauchen wir eigentlich zum Schlusse nicht nochmals zu sagen."

Th. Schmid S. J. in „Stimmen aus Maria Laach" 1901 S. 404—414 u. S. 516—528.

„Nous attendrons avec impatience le second volume."

A. Wotquenne in „Revue bibliogr. belge" 1901 S. 344—345.

„Le R. P. M. O. S. B. donne un grand développement à son ouvrage sur la réforme du plain-chant à Rome. Il s'efforce de rester objectif, ce qui est d'autant plus méritoire que son autorité est assez grande pour vider les querelles entamées depuis si longtemps."

P. F. M. Alberdynck-Thijm in „Revue d'histoire écclésiastique" 1901 S. 864—865.

„Die Studie von P. R. M . . . . wird zweifellos nach ihrer Vollendung einen überaus wichtigen Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts darstellen."

Litterarische Beilage zur Köln. Volkszeitung 1901 No. 18 S. 136.

„Das Buch wird in Fachkreisen Aufsehen erregen."

Prof. Dr. Bohn in „Breslauer Zeitung" 1. Mai 1901.

„Der Fertigstellung des zweiten Bandes muss man mit grossem Interesse entgegen harren."

Coblenzer Volkszeitung 30. April 1901.

„Wir können das vortreffliche Werk nicht warm genug empfehlen und warten mit Sehnsucht auf das Erscheinen des 2. Bandes."

Litterarischer Handweiser (Regensburg) 1901 S. 13.

„Das Werk hat bleibenden Wert und ist von hohem Interesse für jeden Choralfreund, zugleich aber schildert es eine ganze Epoche in ihrem musikalischen Wissen und Können. Wir sehen dem 2. Bande mit Spannung entgegen."

Caecila (Strassburg) 1901 S. 63.

„P. M. beherrscht die einschlägige Litteratur und die Quellen in staunenswerter Weise. Die Darstellung befleissigt sich grösster Objektivität und strengster Logik . . . Wir wünschen dem herrlichen Werke viele Leser und reichen Erfolg u. s. w."

Wissenschaftliche Beilage zur Germania 1901 S. 103.

Weitere Referate in Centralblatt f. Bibliothekswesen, Musik. Wochenblatt, Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner-Orden, Wissenschaftliche Beilage zur Germania (1901 No. 16 u. 17), Sonntags-Beilage z. Deutschen Volksblatt, Die deutsche Welt, Pastor bonus, Historisches Jahrbuch, Rivista musicale, L'osservatore cattolico, La Tribune de St. Gervais (Paris S. 219—229), Revue d'histoire et de critique musicales u. a. Von gegnerischer Seite Musica sacra, Regensburg No. 4. und Beilage zu No. 9, und Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.


Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 01126 4761



